إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

التعبير الشعرى فى المديح النبوى عند العطار النيشابورى

عبدالحميد أحمدى*

الملخص

عندما تتخطّى أفكار الشاعر ومعانيه عالمها الداخلى وتعبر إلى الخارج تتجلّى فى شكل من أشكال التعبير الشعرى. فالشعراء فى تعبيراتهم الشعرية وإن كانوا يخضعون لأطر ونُظُم موحّدة إلا أنّ لكلّ واحد منهم أسلوبه الذى يميّزه عن الآخرين؛ الأمر الذى أدّى إلى التّنوّع فى المظاهر الفنّية للنتاجات الشعرية ذات الموضوع المشترک. ومن الموضوعات المشترکة التى عالجها الأدباء من مختلف الجنسيات موضوع المديح النبوى؛ وقد تنوّعت طرق التعبير عنه بتنوّع الأدباء، وهذا لاينفى وجود خصائص تعبيرية مشترکة بين الأدباء فى تناولهم لهذا الموضوع. وقد جاءت هذه الدراسة لتحدّد خصائص التعبير الشعرى عند العطّار النيشابورى فى مديحه النبوى.

الكلمات الدليلية: الصورة الشعرية، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الصنعة البديعية.

*. أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. Elyasiniahmadi@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣هـ. ش

المقدمة

يعدّ فريد الدين العطار النيشابورى(٦٢٧-٥٥٣ق) من أبرز شعراء إيران القدامى؛ وقد كرّس جلّ اهتماماته فى سبيل نشر المعانى العرفانية، كما يتخيلها هو، من خلال آثاره الأدبية. فنتاجات العطار المحقّقة فى مجال الشعر هى: خسرونامه (=إلهى نامه)، وأسرار نامه، ومنطق الطير، ومصيبت نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ "مختارنامه"؛ بالإضافة إلى كتابه المنثور تذكرة الأولياء والذى ضمّ فى معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم؛ وكلّ نتاج نسب إلى العطار خارج هذا الإطار الذى حدّده الشاعر بنفسه لايوثق بصحته. (شفيعى كدكنى، ١٣٨٢ش: ٢٢)

وقد أكثرالعطار من مدح النبىّ (ص) فى نتاجاته وجاءت هذه المدائح عنده موزّعة فى مقدّمات كتبه. فالعطار لم يستفتح مدائحه بذكر الأماكن أو التغزّل أو ما يسمّى بالنسيب، كما جرت عليه العادة عند بعض الأدباء فى الأدب العربى؛ كما أنّه لم يُقَدِّم لها بالمعانى الزهدية وبالوعظ والدّعاء، بل أخذ يمدح النبىّ (ص) مباشرة ويشيد بفضائله، اللهمّ إلا فى قصيدته التى افتتح بها ديوانه حيث بدأها بتوحيد الله والثناء عليه، ثمّ انتقل إلى المعانى الزهدية، ومنها خلص إلى مدح النبىّ والثناء على خلفائه من بعده، واختتمها بالدّعاء والإنابة إلى الله تعالى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصورة الشعرية

يلجأ الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية إلى الصورة، والصوة الشعرية هى الهيئة التى تثيرها الكلمات بشرط أن تكون معبّرة وموحية؛ (الداية، ١٩٩٦م: ٧١) وتعتبر الصورة الشعرية جانبا من اللغة الشعرية التى تلعب الصور البلاغية والمسمّاة بالخيال الجزئى[١] دورا مهمّا فى تكوينها. فالمجاز، والتشبيه، والكناية من الأساليب البيانية التى

١. «الخيال نوعان: خيال جزئىّ ويتمثّل فى الصور الأدبية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وخيال كلّى ويسمّى الصورة الكلّية أو الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية فى القصيدة، مثل رسم صورة كلّية تُعدّ لوحة متكاملة يتناولها الأديب بالعرض من خلال بعض الصور الجزئية.» (خورشا، ١٣٨١ش: ٢٤)

يعتمد عليها الأديب فى رسم صوره الفنية. ومن خصائص هذه الوسائل البيانية أنها تمنح النص الشعرى الإثارة، وتضفى على الكلام رونقا وجمالا.

الصورة التشبيهية

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورة التشبيهية التى تعتبر عماد الصورة البيانية. فهى «تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريديّة الفكريّة، ومع أعماق الإحساس النفسى الداخلى، وهى تتوزّع بحسب المواقف الانفعالية، وليست هناك نقطة محوريّة ثابتة للمحسوس أو المجرّد النفسى بل يملى اتخاذ هذا أو ذاك منطلقا السياقُ وتجربةُ الفنّان المعبّر عنها.» (الداية، ١٩٩٦م: ٧٢) والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطار، فنراه يشبّه النبى (ص) بالكنز، والبحر، والبدر، والشمس، والجوهرة، والوردة؛ وكلّ هذه التشبيهات تبدو وللنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسب إضافته إلى أمور معنويّة. فالنبىِ شمس ولكنّه ليس ذلك الكوكب المعروف فى المنظومة الشمسية، إنّه شمس الشريعة، وهو الكنز ولكنّه ليس كغيره من الكنوز إنّه كنز من الوفاء، وهو بحر إلا أنّه بحر من اليقين، وهو جوهرة ولكنّه جوهرة بحر التقوى، وهو وردة الغيب، وبدر الدنيا والآخرة، ومَلِك عالم الروح والفؤاد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خواجـه دنيا ودين، گنج وفا صدر وبدر هر دو عالم مصطفى

آفـتاب شـرع ودرياى يقين نـــور عـــــالم رحمة للعالمين

(العطّار، ١٣٨٣ش: ٨٩)

- فالمصطفى محمّد كنز الوفاء، وسيّد الكونين، وبدر الدارين.
- فهو شمس الشريعة، وبحر اليقين، ونور الكون، والرحمة المهداة للعالمين.

گوهر درياى تقوا ذات او تا أبد داعى حق دعوات أو

(العطار، ١٣٨٥ش: ١٩)

- فذاته جوهرة بحر التقوى، ودعوته دعوة حق أبديّة.

بى صبا گـــل كى برايد از قبا او گل غيب است منصور از صبا

(المصدرنفسه: ۲۱)

- فأنّى للوردة أن تتفتّح دون هبوب ريح الصبا عليها، فالنبى محمّد وردة غيب منصور بتسخير الريح له.

والشاعر فى هذه الصور قد استطاع، وبكلّ براعة، أن يُغْرِب فى التشبيه المبتذل المتداول بإضافة المشبّه به الحسى إلى أمور معنوية. وقد احتوت مدائح الشاعر على الكثير من هذا النوع من التشبيهات والتى يُريد من توظيفها التأكيد على الصفات المعنوية التى يتمتّع بها الممدوح، مما يدلّ على تأثّر الشاعر بالمعانى الدينية الصرفة فى تكوين صوره التشبيهية.

ومن الملاحظ كذلک فى توظيف الشاعر للتشبيه البليغ، أنّه كان يأتى بالمشبّه ممّا له صورةٌ حسنةٌ ومكانةٌ رفيعة فى ذهن المتلقّى، ثمّ يجعل المشبّه به من أحقر مشتملات الممدوح، ليبالغ فى وصف الممدوح من ناحيتين: باعتبار التشبيه البليغ من ناحية، وباعتبار المعنى من ناحية ثانية حيث يأتى بالتشبيه مقلوبا، ويزيد المعنى مبالغة بأن يجعل المشبّه به أحقر ما يشتمل عليه الممدوح؛ فنراه يشبّه الدنيا والآخرة بما فيها من مظاهر قيمة بغبارِتراب أثارتْه قَدَمُ الرسول (ص)«هر دو گيتى گرد خاک پاى توست.» (العطار، ۱۳۸۳ش: ۹۳) أو يشبّه السماء بضفيرة من ضفائره «آسمان يک حلقه از گيسوى تو.» (العطار، ۱۳۸۵: ۲۸) أو يلجأ إلى تشبيه كواكب السماء المتألّقة بأهون شىء يتّصل بالممدوح فيجعل كوكب زحل خادمه وحاجبه «بود كيوان هندوى چوبک زنش.» (المصدر نفسه: ۲۱) ويجعل الزهرة كنّاسة على بابه «زهره دايم خاكروبى بر درش.» (المصدر نفسه: ۲۱)

وقد يحدّد الشاعر لخلق لوحته الفنّية صفة معينة من صفات الممدوح، ثمّ يعقد مقارنة بينها وبين أمور ذات أهمّية كبرى فى عالم الخيال أو الواقع من خلال التشبيه البليغ الذى يعقده أو التشبيه المؤكد؛ فيشبّه أسطورة ماء الحياة[1] أمام لطفه وكرمه بقطرة من ماء، ويشبّه نهر الكوثر فى الجنّة بقطرة من ندى، أو يجعل حلّة الجنّة مع ما لها من جمال

---

۱. ماء الحياة من الأمور الوهمية التى لا صلة لها بعالم الواقع كالعنقاء، والغول، وقد أكثر أدباء الفرس من ذكر هذه الأساطير فى نتاجاتهم الأدبية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقارنة بمظهر النبى(ص) كثياب بالية، ويجعل متاع الدنيا رطبا ويابسا أمام جوده مثقال حبّة من شعير:

در بـــر لطفش که جان عالمی است　　　آب حـــیوان قطره وکوثر نمی است
در بر خَلقش که خَلق آن است وبس　　　حُلّه فـــــردوس خُلقان است وبس
در بر جـــــودش متاع خشک وتر　　　یـــک جو آرد وزن امّـا خشک تر

(المصدر نفسه: ٢١)

والعطار فى صوره التشبيهية لم يعتمد على غير التشبيه البليغ إلا نادرا.فمن صوره التى جاء فيها التشبيه مفصّلا قوله:

زبس کامد همی جبریل نزدت　　　شده چون دحیة الکلب قریشی[١]

(العطار، ١٣٧٧ش: ٦٦٢)

- فجبريل من كثرة تردُّده إلى مجلسک صاركدحية بن خليفة القرشي.

فالمشبّه جبرئيل والمشبّه به دحية بن خليفة الكلبى وأدات التشبيه(چون) ووجه الشبه(زبس کآمد) كثرة التردّد. وقد استخدم هذا النوع من التشبيه كذلک فى معرض حديثه عن قصة الأسراء والمعراج؛ فشبّه روح النبىّ (ص) فى تلک الليلة بالبحر فى التموّج والهيجان؛ فقال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى را کین سخن در گوش شد　　　جان چون دریای او پر جوش شد

(العطار،١٣٨٥ش: ٢٣)

ـ فما إن سمع النبى بنبإ معراجه إلى السماء حتى هاجت روحه كالبحر وتموّجت.

ومن التشبيه المرسل الذى اعتمد عليه العطار فى رسم لوحته عن النبىّ (ص) قوله:

وصف او در گفت چون آید مرا　　　چون عرق، ازشرم، خون آید مرا

(العطار، ١٣٨٣ش: ٩٣)

---

١. دحية بن خليفة بن فروة بن فضالة بن زيد بن امرئ القيس بن الخزرج بن عامر بن بكر بن عامر الأكبر بن عوف بن بكر بن عوف بن عذرة بن زيد اللات بن رفيدة بن ثور بن كلب بن وبرة الكلبى. صاحَبَ رسول الله صلى الله عليه وسلم، شهد أحدا وما بعدهما بعثه رسول الله (ص) إلى قيصر رسولا سنة ست فى الهدنة فآمن به قيصر وامتنع عليه بطارقته فأخبر دحية رسول الله (ص) بذلک فقال: «ثبت الله ملكه» (ابن الأثير ١٩٩٧م، ج٢: ١٣٦)

– كيف لی أن أفوه بوصفه والثناء عليه، وأنا فی ذلک من شدة حيائی أتصبّب دمًا كالعرق.

فاستعار الشاعر فی هذا البيت الدم لشدة احمرار الوجه ثمّ شبّهه بالعرق ليبالغ من خلال هذه الصورة التشبيهية الاستعارية فی عظمة الممدوح وسموّ مكانته، بحيث يغمر الحياء كيان الشاعر، ويعمّ الخجلُ وجوده إذا ما أراد أن يُشيد بفضائل ممدوحه وينوّه بها، وليس ذلک إلا لأنّه علی يقين فی عجزه عن الوفاء بوصفه كما يليق به.

ومن الملاحظ كذلک فی تشبيهات العطار أنّه لايأتی بالمشبه والمشبه به فی صورة من صور التشبيه المعروفة بل يرمز إليهما فی غير صراحة، ويجعل المشبه به برهانا علی إمكان ما أسنده إلی المشبّه؛ وقد اصطلح البلاغيون علی تسمية مثل هذا التشبيه بالتشبيه الضمنی؛ وهذا التشبيه لايتضح للمتلقّی إلا من خلال المعنی. يقول العطّار مستثمرا مثل هذا النوع من التشبيه:

رسالت را رسولی چون تو ننشست   همه انگشتان يكسان نيست بر دست

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۳)

ـ فالرسالة السماوية لم تتشرّف برسول مثلک(وهذا ليس بغريب) لأنّ أصابع اليد كذلک غير متساوية وإن كانت اليد واحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالشاعر لمّا أعلن أنّ النبی محمّد قد فاق الأنبياء طرًّا، وأنّ الشريعة السماوية لم تتشرّف برسول مثله، احتجّ لهذه الدعوی وبيّن إمكانها بأن شبّه هذه الحالَ بحال أصابع اليد فهی مختلفة وإن كانت اليد واحدة.

الصورة الاستعارية

وأمّا العنصر الثانی الذی اعتمد عليه العطّار فی تكوين صورته الشعرية هو عنصر الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتتميز الاستعارة عن التشبيه بأنّها أكثر إيحاءً وأعمق تصويرا.

وتأتی الاستعارة المكنيّة فی المرتبة الأولی من حيث نسبة الشيوع فی مديح العطّار النبویّ؛ وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فی صورة فنيّة تتجلّی فيها عبقريته فی إقامة

علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة. ففی ذکره لمعجزة انشقاق القمر يعلّل ذلک بتعليل حسن من خلال توظيفه للاستعارة المكنية واستحضار قصّة نبیّ الله يوسف u بشكل غير مباشر، فيقول:

گویند مه شکافت تو دانی که آن چه بود　　گـــردون ترنج ودست ببرید از آن لقا

(العطّار، ۱۳۷۷ش: ۳۸)

– يقال بأن القمر قد انشقّ؛ أتعلم ما هو السبب؟ فالسبب هو أنّ السماء ما إن شاهدت جمال النبی (ص)حتی قطّعت يدها والترنجة.

فقد شبّه الشاعر فی هذا البيت السماءَ بامرأة وحذفها، وأتی بشیء من لوازمها وهی قطّعت يدها والترنجة (ترنج ودست ببريد) علی سبيل الاستعارة المكنيّة، وسرّ جمالها التشخيص حيث خلع المشاعر والصفات البشرية والتی تجلّت بوضوح فی قصّة نبیّ الله يوسف u علی السماء، فصيّرها تشعُر بما شعرت به النساءُ فی مجلس زليخا بعد خروج يوسف عليهنّ؛ وهذا هو منتهی المبالغة فی وصف جمال النبی.

فالعطّار قد لجأ فی كثير من صوره الشعرية إلی مثل هذا النوع من التشخيص ومن ذلک قوله:

خورشید از آن سبلی، نیست درد چشم　　کو چشم را از خاک درش کرد توتیا

(المصدر نفسه: ۳۸)

– إنّ الشمس لاتشعر بالرّمد من شدّة ذلک النّور (نور النبی) لأنّها تكحّلت بتراب عتبة باب الممدوح.

وقد ظهرت الاستعارة فی هذا البيت عندما جعل الشاعر الشمس، وهی مصدر النور، تكتحل بتراب عتبة باب النبی لكی لاتصاب بالرمد من شدّة ما يغشاها من نوره (ص). فالاستعارة هنا استعارة مكنية حيث شبّه الشمس بإنسان بجامع التأذی من شدة النور فی كلّ (فی المشبّه علی سبيل التخييل) وحذف المشبّه به وأتی بشیء من مشتملاته وهو الرمد للدلالة عليه، وفی تكحّلت بتراب عتبة بابه ترشيح ممّا رفع من مستوی خياليّة الصورة؛ ومن الملاحظ كذلک فی هذه الصورة أنّها احتوت علی المجاز المرسل لأن الـ(سبل) فی أصل اللغة بمعنی اختلال حاسّة البصر ويعدّ مُسَبِّبا فذَكَرَ الشاعر المسبَّبَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأراد به السبب وهو شدّة النور فهكذا التقت فی البيت الصورة الاستعاريّة مع صورة المجاز المرسل لتكوين الصورة الشعرية عن الممدوح والتی تتمثّل فی أشعّة نوره الهائلة التی غطّت الوجود بأجمعه فتضاءل كلّ شیء أمامها حتی الشمس التی تعدّ رمزا للنور والضياء.

وقد تنوّعت الاستعارة المكنية فی مدائح العطّار فجعل السماء ساجدة أمام عظمة النبیّ (ص) وجلاله، وصوّر العرش والكرسیّ وهما مُوَلِّيان وجههما نحوه، وصير السماء وهی تكحّل النجوم بتراب مقدمه، حتی أصبحت متلألئة بعد هذا التكحيل؛ فكلّ هذه العبارات جاءت علی سبيل الاستعارة المكنية حيث شخّصها بكائن حیّ ينفعل بالممدوح ويتفاعل معه.

جــــلوه كرده آفتاب روی او　　　آسمان صد سجده برده سوی او

(العطار، ١٣٨٥ش: ٢٠)

- فشمس وجهه قد أشرقت، وبكلّ خضوع قد خرّتْ له السماءُ ساجدة وخشعتْ.

هـــــر دو عالم بسته فتراک او　　　عرش وكرسی قبله كرده خاک او

(العطار، ١٣٨٣ش: ٨٩)

- فالدنيا والآخرة مشدودتان بسمط مركبه، والعرش والكرسی متخذان لأنفسهما قبلة من تربته.

زهی كحلی، كه گردون از تعظّم　　　زخـــــاكت كرده كـــــحل، انجم

(العطار، ١٣٨۴ش: ١۴)

- مرحی فما أنجعک من كحل! فالسماء قد كحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

وإلی جانب الاستعارة المكنية قام العطّاربتوظيف الاستعارة التصريحية فی رسم لوحته الشعرية عن النبی (ص)، ويبدو حسن هذا التوظيف بكلّ وضوح فی قوله:

چـــــون نرگس از نظارۀ گلشن نگاه داشت

بشكفت در رخش گل ما زاغ البصر وما طغی

(العطّار، ١٣٧٧ش: ٣٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- فلأنّه صان عينه عن النّظر إلى الروضات الجميلة (كى لا يلتهى عن جمال المحبوب، فعُوِّض عن ذلك) بأن تفتّحت على خدّه وردة "ما زاغ البصر وما طغى".

فقد تكاثفت الصور فى هذا البيت فاحتوى على ثلاث استعارات، وتشبيه واحد؛ فجاءت الاستعارة التصريحية فى كلمتى النرجس والروضة(گلشن)، حيث استعار الشاعر النرجس للعين فحذف المشبه ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو "نظاره"، كما أنّه استعار الروضة لكلّ منظر جميل فحذف المشبّه بقرينة حالية على سبيل الاستعارة التصريحية، وفى وجهه(رخش) استعارة مكنية، حيث شبّه الوجه بأرض نبتت فيها الورود ثمّ حذف المشبّه به ورمز إليه بشىء من مشتملاته وهو التفتّح(شكفتن) على سبيل الاستعارة المكنية.

والتشبيه البليغ يكمن فى قوله: "گل ما زاغ البصر وما طغى"، فشبّه قوله تعالى: ما زاغ البصر وما طغى بالوردة بإضافة المشبّه به إلى المشبّه، وفى ما زاغ مجاز مرسل بعلاقة السبب والمراد به المسبب وهو الحمرة التى بدت على وجه النبىّ(ص) من شدّة الفرح بعد سماع قول الله تعالى فى شأنه: ما زاغ البصر وما طغى. إذن فالتشبيه أساسا قد جرى بين المسبّب، وهو حمرة وجه النبىّ(ص)، وبين الوردة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما أراد الشاعر أن يصوّر حقيقة ما قاله فى النبىّ (ص)، لجأ كذلك إلى الصورة الاستعارية التصريحية فاستعار الجوهرة لكلماته التى مدح بها النبىّ (ص) فقال:

هر گهر كان از زفان افشانده ام   در رهت از قعر جان افشانده ام

(العطار، ١٣٨٣ش: ٩۴)

ـ فكلّ جوهرة أخرجتها من فمى، فإنّما نثرتها فى سبيل مرضاتك من قعر نفسى.

وقد أردف الشاعر فى هذا البيت الاستعارةَ التصريحية بالاستعارة المكنية المجسّدة حيث جسّد نفسه ببحر عميق فحذف المشبّه ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو القعر ليدلّ بهذا التشبيه على أنّ كلامه فى النبىّ (ص)، كالجوهرة فى أعماق البحار، خالص نابع من صميم قلبه لا تشوبه أية شائبة.

وكثيرا ما اعتمد العطّار على الآيات القرانية فى تكوين صوره البيانية كما بدا ذلك بوضوح من خلال النماذج التى قدّمناها ومن الأمثلة على ذلك قوله:

مه وخورشيد چون باشد مُدَثّر　　　دثار از سر برافکن، قم فأنذر

(العطار، ١٣٨۴ش: ١١)

- كيف يحلو للشمس أن تتدثّر وللقمر أن يحتجب، فهيّا أزل الدثار من على نفسک واستعدّ للإنذار.

فاستعار الشاعر هنا الشمس والقمر للنبيّ، فحذف المشبّه وهو النبيّ ورمز إليه بشيء من مشتملاته وهو(دثار از سر برافکندن) على سبيل الاستعارة التصريحية، وعبارة قم فأنذر ترشيح، وتوظيفه للآيات القرآنية فی هذا المثال واضح وجليّ.

الصورة الكنائية

والعنصر الثالث والذی تجلّی بوضوح فی لوحة العطّار الفنّية عنصر الكناية؛ فالكناية «هی صورة قائمة علی نوع آخر من الحيوية التصوّرية، فهناک أوّلا المعنی أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثمّ يصل القارىء أو السامع إلی معنی المعنی أی الدّلالة المتّصلة وهی الأعمق والأبعد غورا فيما يتّصل بسياق التجربة الشعورية والموقف.» (الداية، ١٩٩٦م: ١۴١)

وقد استعمل العطّار الصورة الكنائية فی مواضع مختلفة من مديحه، فمن التعبيرات الكنائيّة عنده:

المعني الكنائيّ	المعني الوضعي	الدال
الاستعداد للخدمة	شدّ كشحه	ميان محكم بستن
المخالفة وعدم الطاعة	أدار رأسه ولواه	سر پيچيدن
الاعتراف	أعطاه رسالة مكتوبة	خط دادن
الخادم	حامل الطست	تشت دار
عالم الغيب	فُقِدَ المكانُ وانعدم	جاي گم شدن

وقد جاءت هذه التعبيرات الكنائية على وجه الترتيب فی الأبيات التالية:

زهـــــی موسی عمران بر در تو　　　بـــــهارونی ميان در بسته محكم

تو را شيطان مسلمان گشته جاويد　　　ولــــی پيچيده ســــر از پيش آدم

(العطّار، ١٣٧٧ش: ۶۶۴)

– مرحی! فموسی بن عمران شدّ کشحه واستعدّ لخدمتک کما کان أخوه هارون فی خدمته.

– فالشیطان الذی عصی آدم ولم یَنْقَدْ له، خضع لک واستسلم إلی الأبد

تویی سلطان مطلق در دو عالم   که خط دادند انس وجانّ ووحشی

(المصدر نفسه: ۶۶۲)

– فأنت الحاکم المطلق فی الدنیا والآخرة، الحاکم الذی اعترفت جمیع الکائنات من إنس، وجنّ، ووحش بقدرته وسلطانه.

فلک زان می رود با تشتِ خورشید   که هست از دیرگاه تشت دارت

(المصدر نفسه: ۶۶۴)

– فالفلک ما یدور بطست الشمس علی الدوام إلا لیعترف بأنه خادمک المطیع منذ القدم.

آنجا که جا گم شد گم کرده باز یافت   از هر صفت که وصف کنم بود ماورا

(المصدر نفسه: ۳۸)

– ففی عالم الغیب نال النبیّ محمّد ما افتقده فی عالم الشهادة، فلذا تعذّر وصفی إیاه لأنّه فاق جمیع الأوصاف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فجمیع هذه التعبیرات الکنائیة التی مرّت علینا تؤکد بشکل أو بآخر معنی واحدا وهو أنّ جمیع الکائنات الحیة والجامدة غایتها أن تحظی بتقدیم خدمة للممدوح. وقد اتّخذ الشاعر هذه التعبیرات منطلقا لتقریر أفضلیة ممدوحه علی جمیع الخلق طرّا.

الصنعة البدیعیة

وأمّا بالنسبة للصنعة البدیعیة وما فیها من ألوان التحسین اللفظی والمعنوی فقد حَظِی الطّباق والجناس فی المدیح النبوی عند العطّار بنصیب أوفر من العنایة. فمن الطباق جمعُه بین الظل والشمس(سایه وخورشید)، والعیان والخفاء(آشکار ونهان)، والمتقدّم والمتأخّر(پیشوا وپس رو)، والضحک والبکاء(خنده وگریه)، والمعدومات والموجودات، والخاصّ والعامّ، وغیرها من الأمور التی جمعها مبدأ التّضادّ واتّخذها الشاعر وسیلة فنّیة

لإغناء صورته الشعرية.

وأمّا الجناس والذی یعدّ من المحسّنات اللفظيّة فقد اعتنی به الشاعر فی مدیحه أیما اعتناء وذلک بسبب ما یخلقه الجناس من نغمات منسجمة تطرب النّفس إذا ما أُحْسِنَ توظیفه، ولکن استخدام الشاعر لصنعة الجناس لم یکن مقصورا علی المیزة الموسیقیة التی یتمتّع بها الجناس بل أحیانا لجأ إلیه کوسیلة لتبیین المعانی العرفانیة وتقریرها فی ذهن المتلقّی. فمن الأمثلة علی ذلک مجانسته بین کلمتی أحمد وأحد للتعبیر عن مرحلة الفناء، آخر مرحلة من مراحل السلوک فی المعجم الصوفیّ عند العطّار، وقد جاء ذلک فی معرض حدیث الشاعر عن معراج النبیّ (ص)، فقال:

میم احمد محو شد پاک آن زمان   تا احد ماند وشد احمد از میان

(العطار، ١٣٨٥ش: ٢٦)

- وفی تلک اللحظة انمحی میم أحمد تماما، وبذلک فنی أحمد ولم یبقی إلا الأحد.

فالجناس بین کلمتی أحمد وأحد جناس غیر تامّ مکتنف یدلّ علی براعة الشاعر فی توظیف الجناس لخلق صورة فنّیة موحیة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الملاحظ کذلک فی استخدام الشاعر للجناس أنّه لم یعتمد فی مدیحه النبوی إلاّ علی غیر التّامّ بأنواعه المختلفة، فقد جانس بین کلمتی صدر وبدر(جناس غیر تامّ لاحق) ومهترین وبهترین(جناس غیر تامّ مضارع) وحَلْقَتْ وخِلْقَت(غیر تامّ مصحّف) وانگشت وانگشتر(ناقص مطرّف) وانگشت وانگشتوانه(ناقص مذیل)؛ وهناک العدید من هذا النوع من الکلمات المتجانسة التی توزّعت فی المدیح النبوی عند الشاعر.

ومن الأسالیب التی اعتمد علیها العطّار فی صوره أسلوب التکرار؛ والتکرار هو إعادة کلمة أکثر من مرّة فی سیاق واحد لنکتة؛ إمّا للتوکید، أو لزیادة التنبیه، أو التهویل، أو للتلذذ بذکر المکرّر.

ولابدّ للتکرار أن یعتمد علی عماد معنوی حتی لا یصبح مجرّد حشو، «لأنّه یمتلک طبیعة خادعة، فهو علی سهولته وقدرته فی إحداث جرس موسیقیّ یستطیع أن یُضِلّ الشاعرَ ویوقعَه فی مزلق تعبیری... ویتحوّل إلی مجرّد تکرارات لفظیة مبتذلة. » (نازک

الملائكة، ١٩٦٢م: ٢٥٧)

وقد بدت هذه الظاهرة فى مديح العطّار بشقّيها الأفقى والعمودى، فالتكرار الأفقى هو الذى يكون فى البيت الواحد والتكرار العمودى هو الذى يتخلّل أبياتا مختلفة فى مقطع شعرى واحد. فمن الكلمات التى استثمرها العطّار لغرض التكرار لفظة "زهى" التعجّبية، فهذه الكلمة ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقىّ جميل، إضافة إلى ما تحمله من معانى التبجيل والتمجيد التى تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة "زهى" لفظة سائلة المعنى ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التى تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ على الاندهاش بعظمة الممدوح. فمن الأمثلة على ذلک قوله:

زهى رتبت، زهى قدرت، زهى قدر   زهى صاحب، زهى صادق، زهى صدر
زهـــى عرش مجـــــيد آستانه تو   زهـــى هفت آسمان يـــــک خانه تو
زهى فاضلترين كـــس انـــبيا را   زهــــى محرمترين شخـــــص خدا را
زهى لشكر كش جود تو قُـــلزُم   زهـــى چوبک زن بـــــام تو انجم
زهى كحلى كه گردون از تـــعظّم   زخـــاکت كرده كحلِ چـــشم، انجم

(العطار، ١٣٨٤ش: ١۴)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- مرحى! فما أعظمک منزلة وقدرة وقدراً، وما أجلّک صاحبا وصادقا وسيدا!

- مرحى! فالعرش المجيد ليس إلا بلاط ملكک، والسموات السبع ليست إلا دارا من دُوْرِک.

- مرحى! فأنت أفضل الأنبياء طرّا، وأقرب النّاس إلى الله حرمة ومقاما.

- مرحى! فقادة جيوش جودک البحار العميقة، وحرّاس سطح منزلک النجوم الوضيئة.

- مرحى! فما أنجعک من كحل ! فالسماء قد كحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

لقد حاول العطّار أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم موضوعه الشعرى، لأنّها تحتوى على إمكانيات تعبيرية هائلة تغنى المعنى إذا ما استطاع الشاعر أن يتحكم بها ويبعُدها من أن تكون مجرّد تكرارات لفظية مُملّة. وقد أحسن العطّار فى معرض

حديثه عن قصّة خاتم النبى استثمار لفظة انگشت (إصبع)، فجاءت فی ستة وثلاثين بيتا؛ وعلى الرغم من كثرة تكرارها وتكرار كلمة انگشتر(خاتم) معها إلا أنّ الأبيات التى احتوت على هاتين اللفظتين كانت محكمة التركيب متناسقة المعنى، لايبدو عليها أدنى ابتذال، يقول:

چو گردانيد او انگشترى را — درآمد جبرئيل آن داورى را
كه اى سيد دل از انگشترى دور — كه ندهند كار با انگشترى نور
فلک از بهر تو انگشترى پشت — چرا مشغول مى گردى به انگشت
طفيل تو دو گيتى سراسر — قيامت با يک انگشتت برابر
تويى بى سايه پيش تو خورشيد — چو طفلى مى مزد انگشت اميد
قدم بر عرش نه از عرصه فرش — كه از فرق تو انگشتى است تا عرش
گر انگشتى شود جبريل پيش — بسوزد همچو انگِشتى پر خويش
رسالت را رسولى چون تو ننشست — همه انگشت يكسان نيست بر دست

(المصدر نفسه: ۱۲و۱۳)

– فما إن اتّخذ النبىّ (ص) لنفسه خاتما حتى نزل عليه جبريل المَلَکُ المُحَكّمُ قائلا:

– يا سيدى، دع الانشغال بالخاتم، فإنّ انشغال الفؤاد به لايفضى إلى نور.

– فالفلک كالخاتم طوع أمرک، يَدعَمُک ويُسانِدُک، إذن فلماذا الالتهاء بعد ذلک بأمر إصبعک.

– فالدنيا والآخرة طُفَيْلِيَّتا وُجُودِک، والقيامة وعظمتها لا تساوى إلا إصبعا واحدا من أصابعک.

– فأنت نور لا ظلّ لک، والشمس أمام نورک تمصّ إصبع الأمل.(رجاء أن تنال من نورک ما يزيد من شدّة نورها.)

– فمِن على أديم الأرض قُمْ وامشِ على سطح العرش لأنّ الفاصل بين مفرق رأسک وعرش الرحمن لا يتجاوز الإصبع.

– (فهذا المكان لا يليق إلا بک) فجبريل(مع ما له من مكانة) لو تقدّم قيد إصبع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاحترق جناحه، وصار كالفحم أسود.

– فالرسالة السماوية لم تتشرّف برسول مثلک، (وهذا ليس بغريب) لأنّ أصابع اليد كذلک غير متساوية وإن كانت اليد واحدة.

وقد استطاع الشاعر من خلال تكرار كلمة انگشت وانگشتر فى هذه الأبيات أن يخلق صورا تشبيهية، واستعارية، وكنائية لتصوير ما فى ذهنه من أفكار صوفية مغرمة بالمبالغة فى تعظيم النبىّ (ص).

والمبالغة هى الإفراط فى الوصف، فإذا كان الوصف ممكنا عقلا وعادة فهو التبليغ، وإن كان ممكنا عقلا لا عادة فهو الإغراق، وإن كان ممتنعا عقلا وعادة فهو الغلوّ. (الخطيب القزوينى،٢٠٠٤م: ٢٥٨) فالمبالغة «إذا لم تزيف الحقائق ولم تصوّر غير الواقع ولم توهم الباطل فهى مقبولة، بل قد تكون دعامة الصدق الفنىّ لتصوير المعنى، وإثارة الفكر والخيال وتوصيل أعمق الحقائق.» (غنيمى هلال، ١٩٧٣م: ٢٣٠) وتتجلّى مثل هذه المبالغة بوضوح فى معظم الصور التشبيهية والاستعارية حيث يُدَّعَى فيها بلوغُ وصفٍ غايته فى الشدّة أو الضعف، وللوصف مصداقيته بالنسبة للموصوف، والزيادة تكون فيه من جهة الادّعاء شدّة أو ضعفا.ولكن إذا كانت المبالغة فى وصف لا أساس له حقيقة فهى مردودة مذمومة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد اعتمد مديح العطّار فى معظمه على المبالغة بشقّيها المذموم والمقبول؛ فمن المبالغة المذمومة والمردودة القول بأنّ محمّدا فى حقيقته هو ذلک النور الأزلىّ الذى بواسطته تمّ خلقُ جميع الكائنات، فهذا القول ادّعاء كاذب فى صفة لا أساس لها حقيقة ولا يقرّها العقل ولا الشرع فالله سبحانه وتعالى يأمر نبيه بأن يقرّ وبكلّ تواضع أنّه بشر لايملک الخلق ولا الأمر: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَى إلى أَنَّمَا إِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَمَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَالِحًا وَلَا يُشْرِكْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَدًا﴾ (الكهف: ١١٠) ولكنّ العطّار يقول:

هر دو گيتى از وجودش نام يافت　　　عــرش نيز از نام او آرام يافت
همـــچو شبنم آمدند از بحر جود　　　خلق عالم بر طفيلش[1] در وجود

١. الطفيل: الكائن الحى الذى يعتمد فى وجوده على وجود الغير.

نور او مقصود مخلوقات بود   اصل معدومات وموجودات بود
حق چو دید آن نور مطلق در حضور   آفرید ازنور او صد بحر نور
بهر خویش آن پاک جان را افرید   بهر او خلق جهان را آفرید
آفرینش را جز او مقصود نیست   پاک دامن تر ازو موجود نیست
آنچه اول پدید شد از غیب غیب   بود نور پاک او بی هیچ ریب
بعد ازآن آن نور عالی زد علم   گشت عرش وکرسی ولوح وقلم

(العطار، ۱۳۸۳ش: ۸۹)

– فمن جود وجوده ظهرت الدنيا والآخرة، ومن بركة اسمه نال العرش السكون والراحة.

– فكائنات العالم جمعيها حَظِيت بالوجود من وجوده، فكأنّها الندى الذى انبعث من بحر جوده.

– فنوره غاية كلّ مخلوق، وهو أصل كلّ كائن ومعدوم.

– وما إن رأى الحق سبحانه وتعالى تجلّيات ذلك النور المطلق حتى أظهر منه المئات من بحار الأنوار.

– فلنفسه خلق الله تعالى تلك النفس الطاهرة، ولها خلق العوالم كلها.

– فهو الغاية من الخلق والإنشاء، وهو الأطهر بين الكائنات جمعاء.

– فأوّل شيء بان فى عالم الغيب هو نوره الطاهر بلا ريب.

– ثمّ أقام هذا النور المعظّم للدلالة على نفسه الراية والعلم، فظهر به العرش والكرسى واللوح والقلم.

فإذا كانت هذه الأبيات تدلّ دلالة واضحة على توظيف الشاعر للمبالغة بشقّها المذموم إلا أنّ الجانب المقبول منها قد تجلّى فى مواضع كثيرة من مديح الشاعر، حيث كان اعتماده على صفة حقيقية، عقلية أو شرعية، وجاء الادّعاء من جهة بلوغ الوصف غايته فى الشدّة.

النتيجة

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورالبلاغية فى تكوين لوحته الفنّية عن النبىّ حيث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاع أن يتعامل من خلالها مع الواقع المحسوس بأبعاده المختلفة ومع الجوانب الغيبية التجريدية بشتى أنواعها ، وقد تمكّن من خلالها أن يعبّر عن أعماق إحساسه النفسى ومواقفه الانفعالية بشكل واضح.

والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطار، وكلّ تشبيهاته تبدو للنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسب إضافته إلى أمور معنويّة.

ومن العناصر المهمّة التى اعتمد عليها العطّار فى تكوين صورته الشعرية عنصرُ الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتأتى الاستعارة المكنيّة فى المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع فى مديح العطّار النبوىّ، وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فى صورة فنّيّة تتجلّى فيها عبقريته فى إقامة علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة.

وأسلوب التكرار تجلّى فى مديح العطّار بشقّيه الأفقى والعمودى. فالكلمات التى استثمرها الشاعر لغرض التكرار ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقىّ جميل، إضافة إلى ما تحمله من معانى التبجيل والتمجيد التى تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة "زهى" مثلا لفظة سائلة المعنى ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التى تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ على الاندهاش بعظمة الممدوح. كما أنه وظّف المبالغة بأنواعها المختلفة، المقبولة والتى لم تصوّر إلا الواقع والمرفوضة والتى زيّفت الحقائق.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، ابو الحسن عز الدين على بن محمّد. ١٩٩٧م. ***أسد الغابة فى معرفة الصحابة.*** بيروت: دار المعرفة.

الخطيب القزوينى، ابو المعالى جلال الدين محمّد بن عبدالرحمن. ٢٠٠٤م. ***الإيضاح فى علوم البلاغة.*** تحقيق غريد الشيخ محمّد وإيمان الشيخ محمّد. بيروت: دار الكتاب العربى.

خورشا، صادق. ١٣٨١ش. ***مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه.*** طهران: دار سمت للنشر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الداية، فايز. ۱۹۹۶م. ***جماليات الأسلوب***. بيروت: دار الفكر المعاصر.

شفيعي كدكني، محمد رضا. ۱۳۸۲ش. *زبور پارسی "نگاهی به زندگی وغزل های عطار"*. طهران: دار آگاه للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ۱۳۸۴ش. *اسرار نامه*. دراسة وتحقيق: سيد صادق گوهرين. طهران: دار زوّار للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ۱۳۷۷ش. *الديوان*. تحقيق محمود علمي. طهران: دار جاويدان للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ۱۳۸۷ش. *إلهی نامه*. تحقيق محمد رضا شفيعي كدكني. طهران: دار سخن للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ۱۳۸۵ش. ***مصيبت نامه***. تصحيح نوراني وصال. طهران: دار زوّار للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ۱۳۸۳ ش. *منطق الطير*. تحقيق محمد رضا شفيعي كدكني. طهران: دار سخن للنشر

غنيمي هلال، محمّد. ۱۹۷۳م. ***النقد الأدبي الحديث***. بيروت: دار العودة.

نازك الملائكة. ۱۹۶۲م. *قضايا الشعر العربي المعاصر*. بيروت: منشورات دار الآداب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

تعليم اللّغة العربيّة فی إيران
(دراسة نقدية فی أهدافها ومناهجها)

محمّد نبی أحمدی*
علی سليمی**

الملخص
إنّ مناهج تعليم اللغة لاتكون من العلوم والفنون المتوطّنة ضرورة. ولهذا فمن الضروری الاستفادة من المناهج العالمية الجديدة لتعليمها، وإنّ الأساليب القديمة تحتاج إلی التصليح، والتحسين، والتحديث علی مرّ الزمن. علی سبيل المثال إنّ تعليم اللّغة الثانية علی أساس المناهج المنسوخة مثل: "الترجمة والنحو" أقصيت منذ سنوات فی العالم؛ لكنّها كانت ولاتزال تسود علی نظامنا التعليمی فی إيران. ورغم أنّنا أدركنا بأنّ هذه الأساليب لاتلبّی حاجاتنا فی التعليم لكنّنا نستخدمها ولانغيّرها. فمن الضروری أن يبنی تعليم اللّغة علی أساس توفّر شروط، منها أنّ أسلوب التعليم لايكون ثابتاً ومن الممكن أن نغيّره بالتدرّج مع تطوّر التقنيّات التعليميّة ووسائطها وفق مناهجها الجديدة فی العالم.

الكلمات الدليلية: التخطيط العلمی، اللّغة العربيّة فی إيران، مناهج التعليم الحديثة.

*. أستاذ مساعد بجامعة رازی فی كرمانشاه، إيران.Mnabiahmadi@razi.ac.ir
**. أستاذ مشارک بجامعة رازی فی كرمانشاه، إيران. Salimi1390@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١١هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٢٥هـ. ش

المقدّمة

إنّنا وبالعناية إلى آيات: ﴿الرَّحْمنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الإِنْسانَ عَلَّمَهُ الْبَيان﴾ (الرحمان: ١ - ۴) نرى أنّ الله سبحانه يؤكّد على تعليم اللغة بعد تعليم القرآن وبيان خلق الإنسان. أو فى آية: ﴿ومِنْ آياتهِ خَلْقُ السَّماواتِ والْأَرْضِ واخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وأَلْوانِكُمْ إِنَّ فى ذٰلِكَ لَآياتٍ لِلْعالَمين﴾ (الروم: ٢٢) نلاحظ أنّه تعالى يعدّ اختلاف الألسنة من آياته؛ كلّ هذه تدلّ على أنّ اللّغة وتعليمها مهمة. وإنّ الرسول (ص) فى أوائل تأسيس الدولة الإسلامية يوصى أحد أصحابه باسم زيد أن يتعلّم اللغة السريانيّة للإشراف على عقد العهود مع الدول الأجنبيّة. يدلّ هذا على أنّ تعليم اللّغات العالمية الحيّة كانت ذات أهمية مرموقة فى تاريخ الأمة الإسلامية. وتتبيّن أهميّة الموضوع مع ظهور الحركة العظيمة للترجمة من القرن الثانى حتّى الخامس للهجرة وترجمة العلوم الحديثة التى كتبت باللّغة اليونانيّة فى العالم على يد أفراد كحنين بن اسحاق وأولاده.

علماً بأنّ العالم فى عصرنا قد تحوّل إلى قرية صغيرة من حيث العلاقات، وأنّ العلوم والإبداعات تتقدّم كلّ يوم أكثر من الماضى، وبسبب الحاجة إلى هذه العلوم والإبداعات، اشتدّت ضرورة تعلّم اللّغات الأجنبيّة كثيراً، وخاصّة اللّغة الرسميّة لعالم الإسلام أى اللغة العربيّة الّتى تحظى بأهميّة بالغة فى إيران منذ العصور القديمة حتّى العصر الحاضر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا أردنا النجاح على صعيد تعليم اللّغة العربيّة فى إيران فلابدّ من القيام بتخطيط علميّ له. وكما يقول فيوارز وجزنل: «إنّ التخطيط هو من أهمّ المشاكل فى عمليّة التعليم. فمن الواجب أن يحقّق كلّ برمجة متطلّبات المتعلّمين فى المجتمع حتّى يكون مؤثّراً ويسجّل لهم نجاحاً.» (رينى فرد، ١٣٧١ش: ١٨)

إنّ أهمّ موضوع يقع على المخطّطين هو أن يعتنوا بترسيم الأهداف التعليمية بعيداً عن الكليّة فى الرؤية، ومتابعة مراحل تعرّف المتعلّم على اللغة، ثمّ مقدرته فى مسير الأهداف وفى النهاية تقييم كيفيّة التعليم.

من الضرورى أن يتعيّن مسير التعليم ووسائطه للمخطّطين قبل كلّ شىء حتّى تتحقّق الأهداف من وجهة نظرهم. ولأجل أن تبدأ هذه البرمجة دقيقة وعميقة فى كلّ جوانبها، من الضرورى أن تدرس قيود النظام التعليمى الحالى، وتقيّم الإمكانيّات الموجودة،

وتقدّر الحوائج الأماميّة. وبعد ذلك نستطيع أن نخطو نحو تحقّق الأهداف بإرادة قويّة دون اعتناء بإثارة الضجّات. إنّ تعليم اللّغة العربية كغيرها من اللّغات يستلزم تخطيطه على أساس الأنماط السائدة فى العالم، وألا نخطو فى الطريق الخاطئ الراهن.

فمن الواجب أن يحلّل كلّ من منهج التعليم، وسنّ المتعلّم، وتحديد بداية زمان التعليم ونهايته، والمقوّمات الأساسيّة للصفّ، واختيار النصوص الدراسيّة قبل القيام بتخطيط علميّ لتعليم اللّغة العربيّة فى إيران. هذا المقال يسعى إلى رسم صورة عن الحالة المطلوبة لتعليم اللّغة العربيّة فى إيران حسب هندسة اللّغة. وهذا المهم لايتحقّق إلا بالتعرّف على الوضع الحالى حتّى نتمكّن من تأسيس أسسها العمليّة. إذن علينا أن نفهم أين تكمن نقائص نظامنا التعليمى بحيث لايستطيع الطالب أن يقرأ نصّاً عربيّاً غيرمشكّل وهو قد أنفق عشر سنوات متوالية من عمره فى تعليم القواعد؛ ولماذا لايقدر على أن يتكلّم عشر دقائق دون خطأ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١. الدراسات السابقة

يبدو أنّه لم تنشر دراسات حول الدراسة العلميّة لأهداف تعليم اللّغة العربيّة فى إيران، وإن كانت المؤلّفات عن اللّغة العربيّة وقواعدها كثيرة جداً. ولكن من حسن الحظّ أقيمت فى السنوات الأخيرة أربعة ملتقيات لمديرى فرع اللّغة العربيّة وآدابها فى مدن أهواز وأصفهان وهمذان وكرمانشاه. ومن الأبحاث التى صدرت عن هذه الملتقيات: "مشاكل اللّغة العربيّة"، و"دراسة عن تعليم اللّغة العربيّة"، و"محاورة حول أهداف تعليم اللّغة العربيّة"، و"اللّغة العربيّة، المشاكل والفرص".

٢. البرمجة واللغة

ينبغى أن يقدّم تعريف عن البرمجة واللغة قبل أن نتطرّق إلى صلب الموضوع:

أ) البرمجة: على المخطّطين أن يقيموا بتحضير برمجة العمل بعد تحديد الأهداف من حيث الكميّة والكيفيّة وبعد اختيار الأساليب وترتّبها. إنّ برمجة العمل أو الإجراءات هى خطّة دقيقة للإجراءات التنفيذيّة الّتى تجب أن تتحقّق آتياً. (محسنبور، ١٣٧٧ش: ٤٣)

ب) اللغة: إنّ اللغة ليست جهازاً أو نظاماً صوتيّاً متناسقاً كما وردت فى الكتب المختلفة والمقالات التى قدّمت فى ملتقيات مديرى أقسام اللغة العربيّة وآدابها فى الجامعات الإيرانيّة،[1] بل هى استعداد ذهنىّ يحظى منه جميع أفراد البشر ولو كانوا بكما أو صما؛ ولكنّ الأبكم والأصمّ يستفيدان من الإيماء والإشارة بدل الصورة الصوتيّة،[2] فيحتظى أبناء البشر كلّهم من اللّغة، ولكنّهم يختلفون عن البعض فى نوعيّة الكلام والأداء واللهجة. ونحن لانخطئ فى اللّغة حتّى لو نادينا "حسناً" حينما نريد أن ننادى "علياً" لأنّ الخطأ الّذى حدث هنا إنّما حدث فى إظهار المظهر الخارجى؛ أى إنّنا أخطأنا فى التعبير لا فى اللّغة.

وعلى ذلک، فإنّ بحثنا هذا عندما يتكلّم عن اللّغة، ينظر إليها كمظهر خارجى من أى الكلام والأداء واللّهجة، ويعبّر عنه باللغة تناسقاً مع الكتب والمقالات الموجودة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣. منهج التعليم

أشرنا فى ما سبق أنّ احدى المواضيع التى من الواجب تحليلها هى "منهج التعليم". إذن فعلينا أن نحدّد المنهج المتّبع فى كلّ تخطيط علمىّ؛ لأنّ «المنهج هو الّذى يعيّن أساليب تقنيّات التعليم وهو السبب فى نجاح التعليم أو فشله.» (مهكى، ١٣٧٠ش: ١۶) ثمّ نقوم بتحديد المجال الذى يستخدم فيه ذلک المنهج، لأنّ المجال إذا كان لمؤلّفى كتب اللغة فمن الواجب أن يستفاد من "منهج تعرّف الكتابة[3]"؛ وإذا كان لأساتذة اللغة وخبرائها فمن الواجب أن يستفاد من "منهج التعرّف العملىّ[4]". (جيرال وجاليسون،١٣۶۶ش: ٣٣)

رغم أنّ المنهج بعد الطالب والأستاذ يقع فى المرحلة الثالثة من أركان الصفّ، وقبل أن يصبح عادة بإمكاننا أن نغيّره بسهولة؛ ولكن علينا أن ندقّق فى استخدام كلّ منهج لتعليم اللّغة حتّى يكون ذا دور هامّ ومؤثّر بالنسبة إلى الطالب والأستاذ. لأنّ المنهج

---

١. راجع: (داجلاس براون، ١٣۶٣ش: ١٠) و(مجموعة مقالات الملتقى الثالث لمديرى أقسام اللغة العربيّة وآدابها، ١٣٨٧ش، ص١١و١٠)

2. Sound image

3. Une methodologie delaboration

4. Une methodologie dapplication

تغييره صعب إذا استخدم وصار عادة.

«كلّما يطلب من الأساتذة أن يتركوا المنهج القديم ويدارسوا مناهجهم بالنظر إلى الأنماط الحديثة، يقاومون؛ لأنّ بين الأسلوب الحديث والأسلوب القديم تضاداً أساسيّاً. واستنتج فايف في سنة ١٩٢٩م أنّ العقائد الحديثة تستقرّ بطيئة والعقائد القديمة المتزلزلة مع عدم وجود محبّ تستقرّ في تعليم اللغة بسبب كثرة التكرار؛ أي تنشد تلك الأنشودة القديمة دون أن تثير الإعجاب.» (مهكى، ١٣٧٠ش: ١۶) فعلى هذا الأساس من الواجب أن يكون لتعرّف المنهج واختياره مكانة رفيعة في التعليم. «لأنّ كثيراً من التقدّم في العقود الثلاثة الماضية لتعليم اللّغة في العالم كان متأثّراً من المناهج الحديثة.» (جيرال و جاليسون، ١٣۶۶ش: ۵۵)

بعد أن تبيّنت المكانة الرفيعة للمنهج في مجال تعليم اللغة، نشرح منهجاً واحداً وهو المنهج المباشر[1] الذي يبدو أنّه يكون أكثر إفادة، ويتّفق كبار علماء العالم على استخدامه. وللاجتناب من إطالة الكلام نغضّ الطرف عن شرح خمسة عشر منهج تعلّم اللغة نحو: منهج القراءة،[2] منهج الترجمة،[3] منهج النحو، منهج الترجمة والنحو[4] و... .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۴. المنهج المباشر (methode Directe)

من جراء لمحة تاريخيّة لتعليم اللغة يتبين لنا أنّ قليلاً من الروّاد مثل كمانيوس[5] وفرانسوا جوئين[6] يعلّمون اللغة على أساس النحو والترجمة إلى مطلع القرن العشرين، ولكن تعليم اللغة في أروبّا شاهد ابتكاراً بديعاً في القرن العشرين تمثل في استخدام المنهج المسمّى بـالمنهج المباشر. كان أساس هذا المنهج عدم استخدام اللغة الأمّ من جانب التلاميذ والطلاّب أبداً، وأن يكونوا في الصفّ نشطاء؛ لأنّ من الواجب أن يكون التعليم باللغة الأجنبيّة مباشرة. (جيرال وجاليسون، ١٣۶۶ش: ۵۵) ويعتقد هواة هذا المنهج أنّ نتاجه لايقاس بالنسبة إلى المناهج الأخرى كـ"النحو والترجمة".

1. Directe method
2. Reading method
3. Translation method
4. Grammar.Translation method
5. Comenius
6. Francois Gouin

استقام المنهج المباشر بإقامة مؤتمر دوليّ للغات المعاصرة فی وين سنة ١٨٩٨م، وتمّت المصُادقة على استخدام الأصول الحديثة لصفوف اللغة المتقدّمة فی مؤتمر أقيم فی لايبزيک سنة ١٩٠٠م، وهی:

١. أن يجتنب من استخدام اللغة الأمّ فی الصفّ على قدر الإمكان.

٢. أن تكون النصوص الدراسيّة مستقاة من ثقافة اللغة الأجنبيّة التی تدرس.

٣. أن تضاف النصوص الأدبيّة الحديثة والممارسات الكتابيّة إلى التمارين.

وأعلنت وزارة التعليم العامّ لحكومة فرنسا بلاغاً رسميّاً على أنّ المنهج المباشر هو المنهج الوحيد لتعليم اللغة الأجنبيّة. وقد لقی هذا المنهج قبولا فی ألمانيا بعد دعايات أفراد من أمثال: هارتمن[١] وكهن[٢] ومزجوه بالمناهج القديمة حيث سمّی "اختيار الأحسن" إذا صحّ التعبير. استُخدم المنهج المباشر فی إنجلترا عن رغبة ونجاح فی محاولات أشخاص مثل فيندلی[٣] وتطوّر طوال سنوات ١٨٩٩م حتّى ١٩٢٤م. (مهكی، ١٣٧٠ش: ٢٦)

رغم هذا كلّه استخدم "منهج الترجمة والنحو" فی أمريكا حتّى الحرب العالمية الثانية وكان من الطبيعیّ أن يكون تعليم اللغة فی أمريكا متخلّفاً بالنسبة إلى أروبّا، حتّى وثب علم اللغة التركيبيّة[٤] وثبة جبّارة بمحاولة كبار علماء اللغة مثل: سابير[٥] وبلومفيلد[٦] وحظی تعليم اللغات من تحرّيات علم اللغة أيضاً. (جيرار وجاليسون، ١٣٦٦ش: ٥٩)

على أساس ما قيل عن "المنهج المباشر" يستفاد أنّ العلم الحقيقیّ للّغة هو العلم المباشر. إنّ الطلاب فی هذا المنهج يستمعون إلى اللّغة الأجنبيّة، ويتكلّمون، ويقرؤون ويكتبون بها، دون أن يفكّروا باللغة الأمّ أو استخدامها. يقترن فهم اللّغة الأجنبيّة وإدراكها بمساعدة مثل هذه اللّغة، والمتعلّم يعبّر عن أفكاره دون وقفة؛ وهذا هو العلم الحقيقی للّغة الأجنبيّة.

ولكن هنا يطرح سؤال هامّ هو: هل للمنهج المباشر نقص أو ضعف رغم كلّ هذه الميزات الإيجابيّة؟

1. Hartmann
2. Kuhn
3. Findlay
4. Le structur alism
5. Sapir
6. Bloomfield

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ الطلاّب حينما يتعلّمون لغة بسرعة، لاتنتهى الممارسة اللّغويّة إلا ينسونها؛ إضافة إلى هذا إنّ أنصار "المنهج المباشر" وإن يجدوا ظروفاً فى المدرسة والجامعة تشبه ظروف تعلّم اللغة الأمّ، ولكن قد نسوا أنّ التلاميذ والطلاّب فى المدرسة والجامعة يتعلّمون القواعد النحويّة للغة الأمّ أيضاً. فلماذا لايتعلّمون القواعد النحويّة للغة الأجنبيّة؟! لأنّ الّذى لايتعلّم القواعد النحويّة لايستطيع أن يلمّ باللّغة المكتوبة، فلهذا حذف تعليم القواعد النحويّة فى تعلّم اللغة الأجنبيّة عبث على قدر جعله الأصل الأساسى للتعلّم.

لابدّ من مرافقة العلم والعمل ووضع العمل فى المرتبة العليا، إنّ مسايرة العلم والعمل وحدها هى التى تستطيع أن تنتج معطيات أفضل من معطيات المنهج المباشر. إنّ النتائج الفاشلة لتعليم اللغة الأجنبيّة تنشأ عن استخدام أساتذة اللغة منهج الترجمة و النحو الّذى كان من الواجب أن يتركوه من السنوات الماضية. ولكن بما أنّ المنهج المباشر لايكون مقنعاً أيضاً فلابدّ من استخدام منهج ثالث يكون فيه تعلّم الأصول النظرية متابعاً للمارسات العمليّة. على الأستاذ أن يعلم ويعلّم أنّ الممارسة العمليّة فى الحوار والكتابة هى الطريقة الوحيدة للإلمام باللغة وإيجاد الصلة المباشرة بين اللغة والفكرة. من الواجب أن يخطَّط لتعليم اللغة على أساس أن يكون علم الترجمة والنحو وسيلة لتسريع إتقان اللّغة ودوامها ولا أن يكون غاية فى نفسه. لا فضل لعلم اللّغة دون عاداته اللفظيّة ومهاراته العمليّة. (بليايف، ١٣٦٨ش: ٢١-٢٣)

«إنّ مونتان[١] يشير فى إحدى مقالاته إلى أنّه تعلّم اللغة اللاتينيّة دون تعلّم القواعد النحويّة، لأنّ أباه كان قد أجبر جميع أفراد أسرته ومعلّمه على أن يتكلّموا باللّغة اللاتينيّة وحدها؛ ولكن مادخل مونتان جامعة دوجويين[٢] – المكان الذى بدأ فيه تعلّم القواعد النحويّة – حتّى نسى اللّغة اللاتينيّة الّتى كان يتكلّم بها بطلاقة.» (مهكى، ١٣٧٠ش: ٢٠)

من الضروريّ أن يعلم الأستاذ أنّ نقص المنهج المباشر يرجع إلى انحصار هذا المنهج على العمل، وإهمال الجانب النظريّ.

---

1. Montaigne
2. College de Guyenne

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۵. سنّ المتعلّم وتحديد مبدأ التعليم ونهايته

قد أثبت علماء النفس أنّ من الأفضل أن تبدأ دراسة اللّغة الأجنبيّة من سن مبكّرة، وذلك لأن تعلّمها أسهل ودوامها أكثر. «إنّ البحوث تثبت أن المتعلّم إذا دخل البلد المضياف قبل سنّ الرشد، فهو يتعلّم لغة ذلك البلد كأبنائه. كذلك ثبت فی البحث الّذی قام به أویاما أنّ سنّ الدخول إلی البلد المضياف- لا مدّة الإقامة- هی الّتی تؤثّر فی إجادة اللّغة.»[۱] (مبشّر، ۱۳۷۴ش: ۱۴) مع ذلک من الواجب أن لايتعلّم الطفل اللغة الأمّ واللّغة الأجنبيّة معاً، لأنّه يضرّ بتطوّر تنميته الكلاميّة والفكريّة كثيراً.

«إنّ تقاليد اللغة الأمّ قد ترسّخت فی الذهن فی هذه الأعوام، إذن غلبة الطفل علی البُنُيات الذهنيّة فی اللغة الأمّ صعبة، فكيف الغلبة علی التقاليد السمعيّة واللفظيّة؛ فلايمكن جعل التقاليد الحديثة للغة الأجنبيّة بدل تقاليد اللغة الأمّ. وهذه المشكلة هی المشكلة المعروفة بـالتداخل.» (جيرال وجاليسون، ۱۳۶۶ش: ۵۳)

كما يری البعض أنّ «البحث حول تعلّم لّغتين أجنبيّتين معاً يؤدّی إلی أن يدفع كلّ منهما الآخر إلی الوراء وأن يؤثّر علی عمليّة التعلّم سلباً. فمن الضروری أن يبدأ الدارس تعلّم اللّغة الثانيّة الأجنبيّة بعد اللّغة الأجنبيّة الأولی الّتی أنهی تعلّمها بسنتين أو ثلاث سنوات.» (بلياف، ۱۳۶۸ش:۲۷)

وإذا أردنا أن نحدد مبدأ لتعلّم اللّغة الأجنبيّة ومنتهاها نقول: إنّ مبدأه هو الزمن الّذی لايستفيد الإنسان فيه من التقاليد والمهارات المنطوقة. ومن الواجب أن تبدأ دراسة اللّغة الأجنبيّة من اللّغة المنطوقة إلی اللّغة المكتوبة. ونهايته هی من اللحظة التی يبدأ الدارس فيها التفكّر بتلک اللّغة. لأنّ فهم اللّغة يحدث عبر استماعها والدارس يستطيع أن يعبّر بسهولة عن أفكاره باللّغة الأجنبيّة.

وعلی الأستاذ أن يسعی إلی أن ينمی فی الطلاّب المقدرة علی التفكر باللّغة الأجنبيّة والملكة اللّغويّة. لأنّ الطلاّب لايستطيعون أن يتعلّموا اللّغة كوسيلة للتواصل إلاّ بعد أن يعقدوا بين اللّغة والتفكّر صلة مباشرة. وإنّما الصلة الحقيقيّة بين اللّغة والتفكّر يتوقّف علی

---

۱. لمزيد من الاطلاع وللتعرف علی آراء خبراء كلنبرج (Lenneberg) وكرشن (Krashen)، راجع: (نيلی بور، ۱۳۶۴ش: ۱۴-۱۳)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدم وجود فاصل بين استماع القول وفهم معناه؛ كما يتوقّف على مقدرة الطلاّب على استخدام القواعد النحويّة لبيان أفكارهم وآرائهم.

۶. مراحل التعلّم

ورغم أنّ بليايف يقسّم مراحل التعلّم إلى ثلاث: "توضيح الموضوع الجديد للطلاّب"، و"أخذ الطلاّب الموضوع الحديث" و"إعادة التجديد من جانب الطلاّب". (بليايف، ١٣۶٨ش: ۵) ولكن فی الحقيقة للتعلّم خمس مراحل، هی:

١. إعادة التعرّف: القصد من إعادة التعرّف هو تمييز المتعلّم عبارة عن الأخرى، وأن يدرك أنّ الجملة المعروضة هی تكرار للجملة التی قالها المتكلّم قبلاً أو عبارة جديدة تختلف عن العبارة السابقة.

٢. المحاكاة[1]: من الواجب على المتعلّم أن يعيد فی هذه المرحلة تلك التعابير الّتی سعى إلى تعلّمها. والأفضل أن يحاكی الكلمات فی الجملة ولو كانت الجملة بسيطة، مثل: «هو طالِبٌ جامِعیٌّ»، بدل حكاية الكلمة وحدها. لأنّه، أوّلاً: تعلّم الكلمة فی الجملة أبسط. وثانياً: أداء الكلمة فی الجملة طبيعیّ. وأخيرا إنّ الطالب يتعلّم المعلومات النحويّة الأساسيّة والتلفّظ معاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣. التكرار[2]: إنّ العمل الرئيس فی مرحلة التكرار هو أخذ الثقل الذهنی – الرّقابة الواعية لكلّ أجزاء الجملة–من المتعلّم حتّى يخلّصه، لأنّ المتكلّم متى ما يفكّر فی مخرج الحروف، لايصل إلى سلامة البيان ولايكون مستعدّاً لأن يتقدّم نحو المرحلة الرابعة.

وإذا كنّا مجبرين فی أن نفكّر فی جميع حركات عضلاتنا حين المشی، ما نستطيع أن نمشی مرتاحين.

۴. الاستبدال[3]: على المتعلّم أن يغيّر الأنماط. على سبيل المثال بدلا من أن يعيد كلام الأستاذ كالببغاء يغيّر عبارة «هو طالِبٌ جامِعیٌّ» إلى «هی طالِبةٌ جامِعيّةٌ».

---

1. Imitation
2. Repetition
3. Variation

والأستاذ أيضاً بدل أن يحوّل تبديل الظروف إلى المتعلّم، عليه أن يستفيد من ثلاث ممارسات هى: أ. ممارسة الاستبدال[1] ب. ممارسة التحويل[2] ج. ممارسة التركيب[3].

٥. الانتخاب[4]: قد تعلّم المتعلّم إعادة تعرّف صوغ العبارة ومحاكاتها. وقد مارس هذا الصوغ على شكل يستطيع أن يستفيد منه تلقائيّاً دون وقفة. وكذلك قد تعلّم تبديل صوغ عبارة إلى عبارات أخرى. والآن عليه أن يتعلّم متى يستعملها. هذه المرحلة تشمل فهم المعنى والوظيفة الاجتماعيّة للكلام؛ هل تستخدم هذه العبارة فى العلاقات الرسميّة أو غير الرسميّة؟ هل هذه العبارة خاصّة لأداء الاحترام أو غيره من المقتضيات؟ (دوكمب، ۱۳۶۴ش: ۶۵)

٧. مقوّمات الصفّ

المقوّمات الأصليّة للصفّ، هى: الطالب، الأستاذ، المنهج.

الف. الطالب: لاشكّ أنّنا نستطيع أن نؤثّر فى إقبال الطلاب ورغبتهم فى التعلم. هذا الموضوع يسهّل عمليّة التعلّم. إذا اعترفنا بأنّ الطالب هو الركن الأهم للصفّ، والغاية من إنشاء الجامعة هى تعليمه، وإذا احترمنا متطلّباته المعقولة حقّاً، عندئذ نستطيع أن نغيّر وجهة نظره إلى الدرس وفى النهاية نستطيع أن نسرّع عمليّة التعلّم.

ب. الأستاذ: يذهب كثير من الخبراء إلى أنّ الأستاذ هو الركن الأهمّ فى الصفّ، لأنّ الأسلوب لايكون مصيريّاً إذا لم يكن الأستاذ عالماً بالتقنيّات التعليميّة للّغة وعالما بعلم اللغة وعلم النفس. «لأنّ المنهج لايكون إلاّ وسيلة والاكتراث به يتوقّف على إجادة الأستاذ.» (مهكى، ۱۳۷۰ش: ۱۵) على سبيل المثال عدم مقدرة المعلّمين والأساتذة على التكلّم باللّغة العربيّة يكون من الأسباب التى أدّت إلى عدم توفيق "المنهج المباشر" لتعليم اللّغة العربيّة فى مدارسنا وجامعاتنا. وسنتكلّم عن هذا الموضوع فى موضعه.

مع أنّنا نستطيع أن نؤهّل المعلّم والأستاذ جيّداً فى زمن دراسته من حيث تعليم اللّغة، علم اللّغة وقواعد التعليم، ولكن فكرة كفاية التعاليم فى الجامعة ليست صحيحة أبداً،

---

1. Substitution drill
2. Transformation drill
3. Combinatori drill
4. Selection

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاصّة فی الفترة التی تتطوّر فيها العلوم والفنون بسرعة فائقة. فالأستاذ واجب عليه أن يسعى دائماً إلى تطوير معلوماته وفق التقنية الحديثة. على هذا فعليه تطبيق فكرة التعلّم المستمرّ التی قد كانت معروفة على لسان جستون برجه.[1] (جيرال وجاليسون، ١٣۶۶ش: ۵۴) لأنّ اللغة مظهر معقّد من بواطن الإنسان المذهلة بحيث لايمكن التصريح بأنّ القدرات الفطريّة والاكتسابيّة[2] للإنسان كيف تستطيع أن تتعلّم البنية السطحيّة[3] والبنية العميقة منها.[4]

يقول مجد الدين الكيوانی: «إنّ براون يؤكّد على ضرورة التعلّم المستمرّ، وأنّ على الأستاذ أن لايأخذ آراء الآخرين فی حرفته كمفتاح يستطيع أن يفتح به جميع أقفاله المغلقة. بل الصحيح أن يبدی نظريّات على أساس قراءة آراء الآخرين حول تعليم اللّغة ويختبرها فی العمل.» (براون، ١٣۶٣ش: ١١ مقدّمة المترجم)

ج. المنهج: المنهج هو الركن الثالث للصفّ وقد مرّ بنا الكلام عليه.[5]

٨. اختيار الموضوع الدراسیّ

من الواجب أن تراعى الملاحظات الآتية فی اختيار الموضوعات الدراسيّة:

أ. يجب تكرير المواد الأوليّة للتعليم بحيث يفهمها المتعلم. فاستخدام المناهج الصالحة كالشرح، والتوضيح، وممارسات التكرار، وممارسات التحكيم والرقابة واجب فی كلّ درس ولكلّ من مراحل التعلّم.

ب. على الأستاذ أن يكون أكثر اهتماماً باللّغة الشفويّة والكتابيّة اليوميّة، لأنّ الغاية من تعليم اللّغة أن يتعلّم الدارسون تلك اللّغة الّتی يتكلّم بها الآخرون خارجاً عن المدرسة والجامعة. وعلى المتعلّمين أن يلحّنوا نغمة عالم الخارج. (جيرال وجاليسون، ١٣۶۶ش:٢۶)

---

1. Gaston Berger

٢. لمزيد من الاطّلاع على «المقدرة القطريّة» و أضراب «القدرات الاكتسابيّة»، راجع: (نشريه رشد آموزش زبان، « شرايط دو زبانه شدن»، رقم ٢ و٣، سنة ۶۴ و۶۵، صص ١٢ و١٣)

3. Surface Structure

4. Deep Structure

۵. راجع ص٣ من هذا المقال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«لايستطيع كثير من الإنجليزيين فهم آثار شكسبير، والذين هم في مستوى عال من الدراسة لايفهمون قسماً ممّا يقرؤون ويسمعون.» (برومفيت، ١٣٧٤ش: ١٩) فهل صحيح أن ندرّس آثار شكسبير حين تعليم اللّغة الإنجليزية؟! أو ندرّس مقامات الحريري حين تعليم اللّغة العربيّة لغير الناطقين بها؟! قراءة الأدب عمليّة تامّة، فعلى القارئ أن يصل إلى مستوى يدرك النصوص الأدبيّة وسننها في اللّغة الأجنبيّة الّتي يتعلّمها. إنّ تعليم النصوص الأدبيّة من النظم والنثر لدارس لغة أجنبيّة لايفيد كثيرا؛ بل على العكس من ذلك قديخلّ بعمليّة التعلّم إخلالاً. لأنّ هذا المتعلّم ليس عنده مقدرة أدبيّة معقّدة تساعده في فهم تلك المفاهيم ولأنّه لم تنضج قواعد قراءة الأدب في ذاكرته بعد.

ج. من الواجب أن تنسق المواد الدراسيّة بحيث يختم كلّ جلسة من الصفّ إلى جلسة أخرى. اختيار الموضوعات الدراسيّة من النصوص الحديثة تعرض الصفّ طبيعيّاً ومحسوساً، إضافة إلى ذلك يسبب في استخدام الأستاذ الآليات الإلكترونية المتطوّرة لتسجيل الكلام وإنتاجه مرّة أخرى بسهولة.

د. من الواجب أن لايستعان بالنصوص المنظومة والمنثورة القديمة لتعليم لغة أجنبيّة، لأنّ الأدب موضوع شعوريّ ومملوء بالذوق والقريحة، وبالتالي يصعب فهمه على المتعلم الأجنبي. «حدثت حركة جيّدة بزعامة جيمز هملتن[1] وعدد آخر في أوان القرن التاسع عشر ولكن انهزمت تلك الحركة بسبب اختيار النصوص الأدبيّة ونصوص من الإنجيل للناشئين.» (مهكي، ١٣٧٠ش:٢٢)

هـ «اختيار قواعد النحو يتوقّف على كميّة استخدامها في اللّغة وحوائج المتعلّمين.» (أبوطالبي، ١٣٧٢ش: ٢٠) على سبيل المثال ليس من الضروري أن ندرس المفعول معه في المرحلتين الأولى والمتوسطة. وأخيرا لدى القيام بتأليف الكتب الدراسيّة للمستويات الدراسية المختلفة الجامعة لابدّ من الاهتمام بسن المتعلّم، ومستواه، وحوائجه، والحيز الزمني المتوافر للتدريس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1. James Hamilton

٩. تعليم اللّغة العربيّة فی إيران

ذكرنا فی ما سبق أنّ تعليم اللّغة الأجنبيّة يجب أن يكون على أساس تخطيط علميّ وشرحنا عدداً من أصوله نحو منهج التعليم ولكن السؤال الذی يطرح هنا هو: هل يتمّ تعليم اللّغة فی إيران على أساس تخطيط علميّ أم لا؟

والحق أنّ تعليم اللّغة العربيّة فی إيران لايتم على أساس تخطيط علميّ صحيح، وأنّ تعليمها فی المدارس والجامعات الإيرانية، رغم تواجد عدد من المعلّمين المشفقين والأساتذة الأفاضل، لم يلق نجاحاً تاما لحد الآن. ومع أنّه لايمكن استقصاء تام لجميع الأسباب المؤدية إلى ذلک، إلا أننا ندلی بدلونا فی هذا المجال مستفيدين فی ذلک بما هو موجود فی العالم اليوم من تخطيط علمی لتعليم اللّغات الأجنبيّة، ونقارنه بما يجری فی بلادنا.

إنّ الأساليب القديمة تحتاج إلى التطوير والتحسين على مرّ الزمن، حتّى تستطيع مقاومة الأساليب الحديثة. على سبيل المثال إنّ تعليم اللّغة الثانية على أساس المناهج المنسوخة مثل: "الترجمة والنحو"[1] قد أقصی منذ سنوات من مناهج التدريس فی جامعات العالم الغربی؛ لكنّها كانت ولاتزال تسود على نظامنا التعليمی ومناهجنا الجامعية. ورغم أنّنا أدركنا بأنّ هذه الأساليب لاتلبّی حاجاتنا فی تعليم اللّغة الثانية إلا أنّنا نستخدمها اليوم دون أدنی تغيير أو تطوير.

«يقول أولين هج (وهو الذی يؤكد على مضار القواعد النحوية فی عملية تعليم اللغة)[2]: كان تعليم اللّغة الثانية على أساس منهج تعليم القواعد النحويّة حتّى زمننا هذا، وعلى أساس هذا المنهج، كان المتعلّم يتعلّم بناء الجمل والعبارات بهذا المنهج، وبعد ذلک يتعلّم كيف يستخدم هذه العبارات فی حديثه بعد فترة طويلة، بينما من المفيد عكس ذلک، أی أن يتعلّم الدارس المحادثة فی البداية والقواعد النحويّة بعدها.» (براون، ١٣٦٣ش: ٢٣٩، بتصرّف)

إنّ أساليب التعليم تخلق، وترتقی، وتضعف وتزول، وإنّ صمود منهج واحد أمام مناهج أخرى يحتاج إلى الدراسة، وإزالة الجوانب السلبيّة وتقوية الجوانب الإيجابيّة.

1. Grammar Translation Metod
2. Evelyn Hatch

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وللجامعات دور هامّ فى التحديث، والتوسيع وإيجاد الحيويّة لهذه المناهج التعليميّة؛ فالجامعات مراكز مهمّة وحديثة لإنتاج العلم والنهضة الإلكترونيّة وهى تلعب دوراً أساسياً لاينكر. وإنجاز هذا المشروع من قبل المراكز التعليميّة العليا يقتضى أن يكون الأساتذة فيه مجدّين ومبدعين وعلى صلة وثيقة بالجامعات الناجحة فى العالم للتمتّع من المناهج التعليميّة الحديثة.

ولكن مع الأسف الشديد تختصر مسألة "الإبداع" فى جامعاتنا على علوم الهندسة والطبّ وما شاكلهما حيث نستطيع أن نقول إنّ الكتب التى أُلّفت قبل سنتين فى الطب والهندسة والحاسوب لاتفيدنا حالياً بينما أنّ "الإبداع" فى العلوم الإنسانية أهمل منذ القرون حتّى الآن، وكأنّه أصبح نسيّاً منسيّاً.

فعلينا أن ندرك أساب التخلّف فى نظامنا التعليمى، فما هو السبب فى أنّ الطالب الّذى قد أمضى عشر سنوات متوالية من عمره فى تعليم اللغة العربية لايستطيع أن يقرأ نصّاً عربيّاً غير مشكّل، كما أنّه لايقدر أن يتكلّم عشر دقائق دون خطأ. وللأسف فى بعض الأحيان لايستطيع المتعلّم أن يقرأ النصّ المشكّل للقرآن الكريم. ربّما السبب الرئيس فى هذا الفشل الفاضح هو أنّنا نُعنى بتعليم القواعد الصرفيّة والنحويّة فقط، وفى نهاية الفصل نقيم امتحانا فى إطار أسئلة مثل: ماذا يكون اسم الفاعل أو اسم المفعول لهذه الكلمة؟ دون أن ندخل التلميذ أو الطالب عمليّاً فى تطبيق تلك القواعد على النصوص، فينسى المتعلّم كلّ ما تعلّمه بعد شهرين أو أكثر فى حين أنّه قد حصل على درجة عالية فى الامتحان. وليس معنى هذا حذف دروس كالنحو والصرف والبلاغة من المواد الدراسيّة، بل الغرض أن لايكون الأستاذ متكلّماً وحده فى الصفّ حتّى يكون درسه عمليّاً.

عندما يتحدث الأستاذ وحده، ويعترى الوجوم و السكوت الطلاب جميعا يكتب على عملية تعليم اللّغة بالفشل والإخفاق. وأسباب هذا الإخفاق هى:

أ. أنّ الدروس والقواعد العربيّة طوال المرحلة الإعداديّة والثانويّة حتّى الجامعيّة تكرار فى تكرار تقريباً وتختلف قليلاً فى المرحلة الثانويّة بالنظر إلى الإعداديّة، وفى الجامعة بالنظر إلى الثانويّة. من الواجب أن تقوم عصبة من مؤلّفى الكتب الدراسيّة وأساتذة الجامعة بتأليف كتب تعنى بتعليم اللّغة العربيّة مع نظرة شاملة إلى المراحل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإعداديّة والثانويّة والجامعيّة فى مشروع مستقبلى تحذف فيه التكرارات ويحقّق فى كلّ مرحلة متوقّعاته الخاصّة.

ب. أنّ الصرف والنحو يشغلان أكبر حيز فى الكتب العربيّة فى المرحلتين الإعداديّة والثانويّة، وهى تفتقر إلى المحادثة. لايتكلّم المعلّم فى المدرسة بالعربيّة أبداً وقليل من الأساتذة يتكلّمون بالعربيّة فى الجامعة حيث يكون الصفّ مملاً ولاتكون عمليّة التعليم ملكة فى ذهن المتعلّم.

إذا تحدث المعلّم والأستاذ فى الصفّ بالعربيّة، يسمع التلاميذ والطلاّب مئات كلمة عربيّة فى كلّ حصة؛ وهم يرغبون فى التكلّم بالعربيّة على مرّ الزمن بالتدريج؛ على أن نجبرهم أن يتكلّموا بالعربيّة.لأنّهم يجبرون أن يتكيّفوا مع ظروف الصفّ بحيث عندما يدخلون الصفّ يشعرون بأنّهم قد دخلوا بلدا عربيا. القيام بهذا الأمر فى الأشهر الأولى صعب؛ ولكن لاشكّ فى أن النجاح حليفنا إذا ما اصطبرنا عليه.

تشير الدراسات المتقدّمة إلى أنّ أحداً من الصفوف فى كلّ مدرسة يختصّ بتدريس اللّغة العربيّة أو الإنجليزيّة طوال الأسبوع. هذا يساعد على مقدرة التلاميذ على المكالمة مساعدة لاتنكر.

ج. إنّ السؤال الذى يواجهه دائماً مدرّس اللّغة العربيّة هو «ما هى فائدة دراسة اللّغة العربيّة؟» وذلك ناتج عن عدم تبييننا فوائد دراسة هذه اللّغة والمهن المرتبطة بها. وفى أكثرالأحيان لايتلقى التلاميذ جواباً دقيقا؛ فيذهبون إلى أنّه لا فائدة لها ولايشعرون بباعث لتعليمها.

من الواجب أن نشعر بالمسؤوليّة إزاء المنافع ورؤوس الأموال الوطنيّة خاصّة المقدرات الخفيّة فى باحثى العلم، وأن نغيّر حافز التعليم المتمثل فى الحصول على الشهادات الجامعية إلى ابتغاء العلم كفضيلة. يجب أن يشرح جميع فوائد هذه اللّغة والإمكانيات الموجودة فيها للمتعلمين، والمهن الناتجة عن تعلم العربية و... .

١٠. التغييرات المطلوبة لتعليم اللّغة العربيّة فى المدارس والجامعات الإيرانية

بعد الحديث عن وجوب تخطيط علمى لتعليم اللّغة على أساس المناهج الحديثة، وبعد الإلمام ببعض المشاكل والنواقص التى تواجهها عملية تعليم اللّغة العربيّة فى إيران،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تذكر التغييرات المطلوبة لرفع هذه المشاكل والنواقص فی أربعة مجالات:

١. ضرورة التغيير فی مناهج تعليم اللّغة فی إيران، واستخدام منهج هو خليط من المحادثة والقواعد والترجمة مع التركيز علی "المنهج المباشر"، مراعيا النقاط التالية:

- أن يتكلّم الأستاذ فی الصفّ بالعربيّة.

- أن يتكلّم الطلاّب مع الأستاذ بالعربيّة من الفصل الثانی.

- أن يلتزم الطلاّب بالتكلم بالعربيّة من السنة الثانية فی داخل الجامعة وخارجها.

٢. لتكن المواضيع الدراسيّة موافقة مع أهداف تعليم اللّغة العربيّة، وأن تراعی الملاحظات التاليّة:

- أن لاتكون الموضوعات الدراسيّة للمرحلة الإعداديّة والثانويّة والسنة الأولی من الجامعة أدبيّة.

- أن تشتمل النصوص الدراسيّة علی المسائل اليوميّة والثقافيّة والعادات والتقاليد السائدة فی البلاد العربيّة مع الصور الخاصّة بها بحيث تؤثّر علی المتعلّمين فكريّاً ونفسيّاً.

- أن تكون النصوص صالحة للفهم وللمراحل التعليميّة المختلفة ومناهجها.

- أن ترتّب النصوص ترتيباً علميّاً.

- أن تختار القواعد حسب تقدير استخدامها فی اللّغة الأجنبيّة.

٣. الأمكنة التعليميّة:

- أن يصدر أمر إداریّ من جانب وزارة التربية والتعليم إلی دائرة التحديث والتوسيع للمدارس ببناء مختبر لتعليم اللّغة العربيّة والإنجليزيّة فی المرحلتين الإعداديّة والثانويّة.

- كما يقول هيتون[1]: «الآلات المساعدة للتعليم جسر بين الصفّ والعالم الخارج.» (Murcia.Marianne Celce ١٣٧٣ ش: ۴) يلزم استعمال الآلات السمعية والبصريةَ لتعليم اللّغة العربيّة.

۴. الأستاذ:

---

1. Heaton

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– أن لايتحدث الأستاذ فی الصفّ وحده وأن يشارک الطلاّب فی الصفّ.

– أن يهتمّ الأستاذ بالمطالعة والدراسة يوميّاً ويستفيد من الإبداعات الحديثة لتعليم اللّغة ويطّلع على المناهج الجديدة فی التدريس.

النتيجة

يواجه نظام تعليم اللّغة العربيّة فی إيران تحدّيات حاسمة لأنّه يركّز فی الأغلب على المنهج المنسوخ (الترجمة والقواعد)، ولأنّ الأساتذة يتكلّمون فی الصفّ بالفارسيّة. على صعيد آخر يشمل القسم الكثير من مواضيع هذا الفرع الدراسی النصوص الأدبيّة القديمة فی حين أنّ المناهج العلميّة لتعليم اللّغة الأجنبيّة تعتمد على اختيار نصوص دراسيّة تحكی الحياة اليوميّة والثقافة المعاصرة للبلاد التی تدرس لغتها.

قد أدّت هذه المشاكل إلى أنّ الطلاب لايستطيعون أن يتكلّموا بالعربيّة أو قراءة نصّ غير مشكّل بعد انقضاء إحدى عشرة سنة فی تعليم اللّغة العربيّة فی المراحل الإعداديّة والثانويّة والجامعيّة.

رغم أنّ معهد إيران للغات قد استطاع أن يخطو خطوات سديدة فی هذا المجال باستخدام التقنيّات الحديثة فی التعليم إلا أن هذه المساعی لم تلق نجاحا باهرا، وذلک لأن التغلب على العراقيل والتحديات الموجودة يتطلب التواصل العلمی فيما بين الأساتذة الجامعيين، ويقتضی عمل الزمرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

براون، اچ. داگلاس. ۱۳۶۳ش. *اصول يادگيری وتدريس زبان*. ترجمه مجد الدين كيوانی. تهران: چاپخانه مجتمع دانشگاهی ادبيات وعلوم انسانی.

برومفيت، كريستوفر. ۱۳۷۴ش. *«مهارتهای خواندن ومطالعه ادبيّات در زبان خارجی»*. نشريه رشد تكنولوژی آموزشی. انتشارات كمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ريزی.

بليايف، ب. و. ۱۳۶۸ش. *روانشناسی آموزش زبان خارجی*. ترجمه امير فرهمندپور. تهران: انتشارات سايه.

دوکمپ، دیوید. ۱۳۶۴ش. *زبانشناسی وآموزش زبانهای بیگانه*. ترجمه حسین مریدی. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

فرد، رینی. ام اگون دی ین. ۱۳۷۰ش. «*اصول برنامه ریزی درسی*». ترجمه دکتر احمد به پژوه. نشریه رشد تکنولوژی آموزشی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. سال هشتم. شماره ۳.

ژیرار، دنی. ۱۳۶۵ش. *زبانشناسی کاربردی وعلم آموزش زبان*. ترجمه گیتی دیهیم. تهران: انتشارات سایه.

گالیسون، روبر و دنی ژیرار. ۱۳۶۶ش. *زبانشناسی کاربسته وعلم زبانآموزی*. اللّه وردی آذری نجف آباد. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

گروه زبانشناسی کاربسته وآموزش زبانها. ۱۳۶۴ش. *قلمرو زبان فارسی وآموزش زبانهای بیگانه*. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

مبشّر، رضا. ۱۳۷۴ش. *عامل سن وفراگیری زبان بیگانه*. نشریه رشد تکنولوژی آموزشی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. شماره ۴۰.

محسنپور، بهرام. ۱۳۷۷ش. *برنامه ریزی آموزشی*. تهران: انتشارات مدرسه. چ ۲.

مهکی، ویلیام فرانسیس. ۱۳۷۰ش. *تحلیل روش آموزش زبان*. ترجمه حسین مریدی. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات آستان قدس رضوی.

نیلیپور، رضا. ۱۳۶۴ش. *شرایط مطلوب دو زبانه شدن*. رشد آموزش زبان: نشریه گروه زبانهای خارجی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. شماره ۳ و ۲.

وسایل کمک آموزشی وکلاس درس. ۱۳۷۳ش. *رشد آموزش زبان: نشریه گروه زبانهای خارجی*. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی. شماره ۳۹.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

العرفان عند رضيّ الدين آرتيمانيّ؛ رؤية نقدية

زرين تاج برهيزكار*
فاطمة حيدرى**

الملخص

يعتبر العرفانُ معرفةً تقومُ على أحوال وحالات روحانية يرتبط الإنسان من خلالها بالوجود المطلق دون أيّ وساطة تُذكر. وبناءً على هذا التعريف، يظهر كلامُ العارف – شعراً كان أم نثراً– كبيان عن تجارب عرفانية اكتسبها خلال سلوكه العرفانى، أو نظرته الخاصة بالخلقة والكون على أساس تلك التجارب العملية. ولهذا نرى أنّ كلامه يفوق مستوى العالم الواقعى ويخترق المحسوسات، بحيث لم يُدرِك أقوالَه إلا مَن كانت لديه إمكانيةُ الاستيعاب والفهم من خلال التعاليم الحقة. يتعرّض هذا المقالُ مع رؤية نقدية بدراسة العرفان عند رضيّ الدين آرتيمانى.يعتبر رضىّ الدين آرتيمانى عارفا ربانيا عاش فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى والذى قد اشتهر بديوانه وساقى نامته فى عهد شاه عباس. فلاقت "ساقى نامة" التى نظمت فى قالب مثنوى شهرة واسعة بين أشعار رضيّ الدين آرتيمانيّ وذلک بسبب روح الرأفة والعاطفة التى تخيّم عليها.

الكلمات الدليلية: العرفان، الوجود المطلق، كلام العارف، التجارب العملية، التعاليم الحقة، ساقى نامة.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران. Parhizkar@kiau.ac.ir
**. أستاذة مشاركة بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٨هـ. ش

ARCHIVE

المقدمة

تصلُ أشعارُ الصوفى المسلک فى عهد التصوف رضىّ الدين آرتيمانىّ إلى ما يقاربُ ألفَ وخمسمائة بيت.وتصنّفه كتب التواريخ من جملة السادة الأشراف وأصحاب الأخلاق الحميدة، كان يُعرف بفصاحة اللسان، ولد فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى فى آرتيمان من توابع تويسركان. يبدوأنّ عائلة رضىّ كانت تتذوق الشعر، فقد كان خان أحمد خان (جد رضىّ) وأحد أنجاله (ميرزا إبراهيم) وعدد من أحفاده من أمثال ميرزا عبد الباقى وميرزا هاشم وميرزا كاظم وميرزا أبوالحسن، من الشعراء. فيشملُ شعرُ رضىّ القصائدَ، والمقطوعات الغزلية، وترجيع بند، ورباعى، ومفردات، وساقى نامة وسوكند نامة. ويقصد من المعشوق فى أشعاره ذات البارى تعالى وهدفه الوصول إلى ساحة الألوهية.

عصرُ الشاعر رضىّ

عاصرَ الشاعرُ رضىّ فترةَ الصفويين. وتُعتبر هذه الفترةُ من أهمّ الفترات التاريخية فى إيران. وتقارنت فترةٌ من فترات حياته مع عهد شاه عباس الأول (النصف الأول من القرن الحادى عشر) ذلک الرجل الذى ازدهرَ الاقتصادُ فى عهده من خلال توفيره الأمنَ وتأمين الطرق وبناء الخانات... وبناء المبانى والمساجد والجسور والبساتين وتخطيط المدن و... لم يساهم فى ارتقاء الفن المعمارى فحسب وإنما وفّر الراحةَ والرغد فى عيش الناس.

وتُعتبر فترة الصفويين بوجه عام ودون الأخذ بنظر الاعتبار فترة شاه عباس الكبير الحافلة بالمفاخر، فترةً عصيبة. فعلى سبيل المثال، وإن استطاع شاه إسماعيل إنهاءَ الإقطاعية وتوحيد الشعب عقائديا ودينيا بعد الإعلان عن مذهب الشيعة كمذهب رسمى فى البلاد، إلا أنّ هذه الفترةَ سجّلت كثيرا من التراجع فى المجالات المختلفة الأدبية منها: العلمية والاجتماعية والفكرية. أضِف إلى ذلک ما كانت تعانى منها هذه الفترةُ من الظلم والأعمال المخزية والشائنة فى معاقبة الناس وانتشار الأفيون والشراب والتى أصبحت نهايةً مؤلمة لفترة كانت قد تمتاز بداياتُها بالبطولات التى يشهد لها التاريخُ بذلک.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«إذا ما وضعنا حسنات وسيئات العهد الصفوى فى ميزان لتقييمها، لوجدنا السيئاتِ تفوق الحسناتِ، فهى فترةٌ بدأت قويةً عسكرياً ولكنّها انتهت بوضعٍ لا يُحسَدُ عليه... عهدٌ بدأ بالثروة والتنسيق والترتيب وانتهى بالفاقة والفقر والفوضى.» (صفا، ١٣٧٣ش: ٥/٦٢)

بدأ العهد الصفوى بنهضة قام بها جماعةٌ من الصوفية، وانتهى بفترة مناقضة ومخالفة لأهل التصوف واستمرّ هذا الوضعُ حتى بداية فترة حكم محمد شاه قاجار الملكى (١٢٥٠ق). ومن جهة أخرى أدّت سيطرةُ العلماء والفقهاء على الأمور إلى منع انتشار التصوف وتوسيع الخانقاه والخانقاهيين.

وقد بقى من التصوف فى هذه الفترة ألقابٌ مثل (صوفى أعظم)، (خليفة سلطان)، و(مرشد كامل). (ومرشد كامل هو الاسم الوحيد الباقى من آداب السلوك المنسوب للجدّ الكبير الشيخ صفى الدين الأردبيلى)، ولكن المضايقات والتعصبات لم تفلح فى التقليل من هذه الرغبة الفطرية فى الإنسان الإيرانى التى تقوده إلى هذا النوع من الأيديولوجية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيرته وحياته

ولد سيد محمد المتخلّص بـ(رضيّ) فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى فى (آرتيمان) من توابع تويسركان. وقد اعتَبر غالبيةُ المؤرخين الملمّين بأحوال رضيّ آرتيمانيّ أنّه من أهل الذوق والعرفان.

«كان العارف الربانى سيد رضيّ آرتيمانيّ الذى اشتهر بديوانه وساقى نامته فى عهد شاه عباس، كان من قرية آرتيمان.» (شيروانى، لاتا: ١٩٢) «...كان مير رضيّآرتيمانيّ من السادة الأشراف وحسن الطبع وفصيح الكلام، متذوّقاً للعرفان ومدركاً بمراتب السلوك....» (قدرة الله، لاتا: ٢٦٤) «إن ميرزا رضيّ آرتيمانيّ آية من الزهد وليس لصلاحه ووسعة ذوقه حدٌّ يمكن تعيينه، وبالتواضع موصوفٌ وبالتضحية معروف، وصاحب

كمال فى عهده، بلغ رتبة من الشعر.» (سفينة خوشكو) «إن ميرزا[1] رضىّ آرتيمانىّ كان زعيمَ العرفاء وسيد المعرفة، ورغم القيود والحيلة، إلا أنّ وسعةَ ذوقه لم تجد النهاية، جمع التواضع والروح العرفانىّ معاً.» (تذكرة ميخانة، نصر آبادى)

غادرَ رضىّ فى أيام شبابه مسقطَ رأسه الذى كان من توابع تويسركان، إلى همدان طلباً للعلم. وأصبح أحدَ تلامذة (مرشد بروجردى)[2] (م۱۰۳۰). ويُعتبر عبد الباقى نهاوندى مرشدى بروجردى هذا، من مريدى ميرزا إبراهيم حسنى همدانى وهو أحد روّاد التصوف فى تلك المنطقة. وإن كان ذبيح الله صفا يعتقد بأنّ رضىّ التقى بنفسه مباشرة ميرزا إبراهيم.» (صفا، ۱۳۷۳ش: ۵/۱۰۶۹)

لم يُذكر اسمٌ لميرزا إبراهيم فى ديوان رضىّ، ولكنه يَعتبر نفسَه فى مقطوعة غزلية مجنونا بحب مرشد بروجردى:

رضى سان چه باک ار ندارم خرد　　　که من در جنون "مرشد" کاملم

-رضىّ لايخشى من ألا يكون لديه عقل مادام فى جنون "مرشد" كاملاً.

على كل، فبَعد مغادرة مرشد إلى شيراز، غادرَ رضىّ إلى أصفهان وحسب ما جاء به سيّد على حسن خان فى "صبح كلشن"، أنه أصبح كاتبا فى ديوان شاه عباس الكبير وتزوّج إحدى الفتيات من سلالة الصفويين.

وبعد حصوله على براءة شيخ الإسلام فى تويسركان وضواحيها، عادَ إلى مسقط رأسه وظل منشغلاً فى أداء الوظائف الدينية إلى آخر حياته وفق ما جاء فى منتظم ناصرى عام ۱۳۰۷ق.

أشعار رضىّ

يبدو أنّ التذوقَ الشعرىّ كان وراثياً فى سلالة رضىّ، فهذه الأبيات لجده خان أحمد

---

۱. قد جاءت فى نسخة إمامى المطبوعة: «إنه وفق اسم (مير رضىّ آرتيمانى)، ووفق ما نقله المؤرخون، يبدو أنه سيد علوى. ويبدو أنّ إضافة كلمة ميرزا تدلّ على أنه كان يعمل فترة كاتباً فى مكتب شاه عباس الصفوى.» مقدمة: ۱۲.

۲. فيما يخص أحوال مرشدى بروجردى والتعرّف على شعره يمكن الرجوع إلى تاريخ الأدب فى إيران، ج۵: ۱۰۳۵ - ۱۰۳۹.

خان:

از دست زمانه بین که چون می گریم		از گـــــردش چرخ واژگون می گریم
بین طرفه که مانند صراحی شب وروز		در قهــــقهه ام ولیک خون می گریم

- أُنظر كيف أبكاني الدهرُ وأنا بالمقلوب أبكِي من دورة الأيام.
- أُنظر إلى حالِي كصراحية الليل والنهار، أبدوضاحكا ولكنّي أبكِي بدلَ الدموع دما.

وكان لخان أحمد خان أخٌ يُدعى سيد شاه مرتضى وهوشيخ الإسلام أيضاً وكان يُنشد الشعر. ومن ناحية أخرى كان أحد أولاد ميرزا إبراهيم المتخلص بأدهم - التي كانت والدته من سلالة الصفويين- متذوقاً للشعر، ولكنه وقع في السجن بسبب ارتكابه أعمالا غير أخلاقية وتعاطيه المخدرات، وسوء الأدب والتحلل، حتى تُوفِّي في الهند عام ۱۰۶۰ق ومن أشعاره:

مرا زاهدی سوی محراب خواند		ز زهدش دماغ دلم خشک ماند
ندا آمد از ســــوی میخانه ام		کــه ای ادهم مست ودیوانه ام
تو را کی سرو کار با زاهد است		تو شاهد پرستی خدا شاهد است

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- دعانِي أحدُ الزهاد إلى المحراب، أزعجني ذلك الزهد.
- جاء هاتف من الحانة يقول أيها الإنسانُ إنك في سكر وجنون.
- أين أنت من الزهد، أنت رجل شهادة والله شهيدٌ على ذلك.

وقد جاء في كتب التواريخ اسمُ عدد من أحفاد رضيّ من الشعراء كميرزا عبد الباقي، وميرزا هاشم، وميرزا كاظم وميرزا أبوالحسن.ويشملُ ديوانُ شعر رضيّ القصائدَ، والمقطوعات الغزلية، وترجيع بند، والرباعيات، ومفردات ساقی نامة وسوكند نامة؛ فتبلغ أشعارُه بالمجموع إلى ألف وخمسمائة بيت. وهناك بعضُ أبيات تجده غير سليمة في ديوانه مثل هذين البيتين:

تو بدین چشم شوخ وروی چو ماه		ببـــری دل زدست سنگ سیاه(!)

- أنت بتلك العينين الفاتنتين والوجه كالقمر، يُغرَم بك حتى صاحبُ القلب القاسي.

بس حرف که بر رضی گرفتیم　　　بعـــــضی سخنان گرفت ما را

– کم انتقدنا کلاما من رضیّ ولکن بعض هذه الانتقادات أصبحت ضدنا.

وهما من مطلع هذا البیت:

شـــعر نه چنان گرفت ما را　　　کز دوست توان گرفت ما را

– لم یتمکن الشعر من جذبنا إلیه بقدر ما لدی الحبیب من قدرة الجذب.

ولوجود هذه الأبیات اعتَبر الدکتورُ صفا، شعرَ رضیّ (من المتوسط إلی الردیء أحیاناً)، ولکن المضامین العامة فی أشعاره تدلّ علی أفکاره العرفانیة والتذوق والوجد الناتج عن هذه الأفکار:

مـگر شور عشقت زطغیان نشیند　　　کـه بحر سر شکم ز طوفان نشیند

عجب باده ی خوشگواریست کـه　　　در خـــــون گبر و مسلمان نشیند

نشسته است ذوق لبت در مـذاقم　　　چو گنجی که در کنج ویران نشیند

رضی شد پریشان آن زلف یا رب　　　پریـــــــشان کننده پریشان نشیند

– وهل یهدأ جوی حبّک من طغیانه حتی یهدأ البحرُ الهائج من طوفانه.

– یا لها من خمرةٍ لذیذة یستلذّ بطعمها کلُّ کافر ومسلم.

– تذوقُ فمُک فی ذائقتی ککنز فی الأنقاض.

– قد هام َرضیّ بالصُدغ یا ربّ، والمشوّش الطائش مازال فی محنة.

***

داند آن کس که ز دیدار تو برخوردار است

کـــــه خرابات وحرم غـیر در و دیوار است

ای کــــه در طور ز بـی حوصلگی مدهوشی

دیده بــــــگشای کـه عالم همگی دیدارست

همه یا مال تو شـد خواه سر و خواهی جان

وآنچه در دست من از تست همین پندارست

برخور از بــــــاغچه حسن که نشکفته هنوز

گـــــل رســــوایی ما از چمن دیـــــدارست

باور از مات نیاید به لب بام درآی تا ببینی
که چه شور از تو در این بازار است

– هل یعلم مَن یتمتّع بلقائک أنّ الأطلال والحرم لیس بالجدران والأبواب.

– ویا مَن فی طوره متحیر مِن شدة الحیرة، تَبصَّر فإنّ العالَم کله مشاهد.

– الکلُّ أصبح ملکک، فالرأس والنفس کلاهما ملک لک وما أملکه أنا منک هو هذا التصور.

– تناوَل مِن روضة الحسن فإنها لمّا تزهر بعدُ، واللقاء یُخزینا ویفضحنا.

– أخرِج من الضباب إلی الوضوح لکی تشاهد ما أصیب به الخلقُ من وجدک.

***

درعشق اگر جان بدهی جان آنست ای بی سر وسامان سر وسامان آنست
گر در ره او دل تو دردی دارد آن درد نگه دار که درمان آنست

– أیها الحبُّ إن فارقت النفس فإن النفسَ هی الحب، واعلم أیها المتیّمُ أنّ ذلک هو الوصول.

– إن کان قلبک یتألّم فی هذا الطریق، فاحتفظ بالألم فلیس له من علاج ولا سبیل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

***

از دوری راه تا به کی آه کنی وز رهرو رهزن طلب راه کنی
یا رب چه شود که بر سر هستی خود یک گام نهی وقصه تمام کنی

– إلی متی تتألم من بُعد الطریق وتطلب من قاطع الطریق أن یدلّک علی الطریق.

– یا ربّ هل من سبیل فی أن تتقدّم بخطوة فی الکون وتُنهِی القصة.

تجدرُ الإشارةُ إلی أنّ أسلوب نظم الشاعر رضیّ، وإن کان مصنّفا من ناحیة الزمان والمکان علی النمط الهندیّ، ولکنّه یخلو من المیزتین اللتین یمتاز بهما الأسلوبُ الهندیّ وهما؛ التعقید اللفظی والإبداع فی الکلام لاسیما لدی بعض الشعراء. إنّ کلام الشاعر رضیّ سهل ورسل فکان یسعی فی استخدام المعانی کی یقتدی بالشعراء الکبار من العرفاء مستعیناً بالأدوات الشعریة لبیان حسه الباطنی.

يَعتبر (هرمان آتيه)، الشاعرَ رضيّ «من جملة الشعراء الذين لم يتصنّعوا فى الأوزان والقوافى ولم يتقيّد فيهما ما يجعلنا نشعر بأنه يُنشد الشعرَ من أجل عرض الحقائق والبوح عن الإحساسات، وليس للحاجة والتكليف من مكان فى وجود الشاعر.» (آتيه، لاتا: نقلا عن مقدمة ديوان رضيّ، تصحيح محمد على إمامى) وكانت هذه فى الواقع خصوصيةً يتميّزُ بها أغلبُ الشعراء الذين مكثوا فى إيران فى ظل الحكومة الصفوية، ولم يغادروا بلدهم إلى بلاط الهند.ويمكن اعتبارُ لجوء العرفاء إلى الشعر فى بيان التعاليم وعرض الشهودات، سَواء كانت بهدف التعليم أو غيره، ناتجةً عن إدراكهم لحقيقةِ أنّ الذوقَ الإيرانى يُفضّل الشعرَ لطبيعته الثابتة فى التأثير.

كما أنّ بيان التجارب العرفانية وعرض الفكرة الناتجة عن نظرة العارف للكون التى يحصل عليها إثرَ تجاربه العملية وتنحصر به دون غيره، تفتح للشاعر آفاقاً جديدة تجعل كلماتِه تجتاز المحسوساتِ المدركة فى العالم المادّىّ، ما يؤدّى بذاته إلى تحويل الكلمات إلى رموز. وإن لم تكن لدى الشاعر وأمثاله من الشعراء معانٍ معيّنة فى هذا الخصوص، ولكن وبدون ترديد أصبحت الرموز المكرّرة فى عبارات الحب العرفانىّ بالأخص فى الشعر، مبنى يلجأ إليها مَن لايمتلك أىَّ تجربة عملية. ولانقصد من هذه العبارة أنّ شاعرنا رضيّ قد اكتسب الذوقَ الناتج عن المفاهيم العرفانية دونَ تجربة عملية يخوضها كلُّ سالک طريق، متأثراً بالشعراء العارفين الكبار السابقين لعهده، وإنّما لايمكن مقارنتُها مع تلک المفاهيم التى سبقته فى كلام هؤلاء الشعراء.

ويصف رضيّ معشوقَه بتلک الكلمات التى عبّر عنها الشعراءُ السابقون، فمحبوبه هو الذات الإلهية الأزلية وهدفه الوصولُ إلى ساحة الإله المقدسة.

يَعتبر رضيّ نفسَه فانياً فى طريق الكمال فالوصول كلُّه وجدٌ وشوق:

مـــن فاش كنم حقيقت خود را — هـر كس هر چند گويد من آنم

من شخص نيم، شرارى از شوقم — من جسم نيم رضى كه بى جانم

– أنا اُفشِى حقيقتى، وأنا سأكون كما كنت مهما قالوا عنّى.

– أنا لستُ شخصاً، بل جمرةً من الشوق ولستُ جسماً بل بلا روح.

***

وشأن رضيّ كشأن سائر العرفاء في تضادّ العقل والحب، يَعتبر البرهانَ والعقل حاجزاً في الوصول إلى الحق:

مگو هیچ با ما ز آیین عقل　　　　که کفرست در کیش ما دین عقل

- لاتُحدِّثنا عن العقل وأصوله، فليس للعقل مكانٌ في قاموسنا وهو كفرٌ في عقيدتنا.

***

ای که در ره عرفان مستمند برهانی　　　　ترسمت چو خر در گل فرومانی

- يا مَن بحاجةٍ إلى البرهان في طريق العرفان، أخشَى عليك من التعب كالحمار في الوحل.

***

صد شکر که نیستم من از بی خبران　　　　گه مست ز وصالم وگهی ز هجران

دانشمندان تمام گریان بر من　　　　خندان من دیوانه به دانشمندان

- ألفُ شكرٍ أنّي لستُ من الجاهلين، أحياناً تجدُني ثَمِلاً من الوصول وأخرى ثَمِلاً من الهجر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- جميعُ العلماء يبكونني وأنا المبتسمُ المجنون بهم.

ويبدو رضيّ كسائر الشعراء الذين سلكوا طريقَ العرفان كحافظ الشيرازي، معتبراً المسجدَ والخرقةَ إشاراتٍ لكيد واحتيال الزاهد المُرائي:

سبحه زهد وسالوسی خرقه زرق وشیادی

آه از این خدا پرستی، داد از ین مسلمانی

- سبحةُ التزهد والتملّق وخرقةُ الاحتيالِ الزاهيةُ، آه مِن هذا التعبّد، آه مِن هذا الإسلام.

***

رخ ای زاهد از می پرستان متاب　　　　تو در آتش فتاده ای ما در آب

- أيّها الزاهدُ لاتُديِّر وجهَك عن الخمّارين، فإنك مُلقَى في النار وهم في الماء مُلقَون.

***

از این دین به دنیا فروشان مباش		به جز بنده ی ژنده پوشان مباش

– لاتكن فى هذا المذهب من الدنيويين، وكُن خاضعاً فقط لأصحاب الثياب البالية.

يَعتبر رضىّ نفسَه فى طريق السلوك العرفانىّ أكثرَ تقدّماً من جنيد البغدادى وبايزيد البسطامى!

ره فـــقر وفنا را آن چنان در پیش بگرفتم

که واپس ماند بسیاری جنید و بایزید از من

– سلكتُ طريقَ الفقر والفناء حتى استغرب جنيد وبايزيد منّى.

ولكنه من جهة أخرى يظهر كمعلم للأخلاق يحذّر من الدنيا الفانية التى يعبّر عنها بالنفس الواحد (بطرفة عين واحدة) رغم وسعها واصفاً إياها بمكان التعب والمشقة:

جهان منزل راحت اندیش نیست		ازل تـــا ابد، یک نفس بیش نیست

سراسر جهان گیرم از تست وبس		چه می خواهی آخر از ین یک نفس

– ليس العالمُ مكاناً للراحة، ومن أزله إلى أبده كلّه طرفةُ عين واحدة.

– وليكُن العالمُ كلُّه لك أنت وحدك، ولكنك ماذا تريد من هذه الدنيا؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويرى كسائر المتقدمين أنّ الفلك هو المسؤول عن الحرمان وخيبة الآمال، ولهذا يطلب الخلاص من الخالق.

فلـک بین که با ما جفا می کند		چه ها کرده است وچـه ها میکند

بـر آورد از خاک ما گرد ودود		چـــه می خواهد از ما سپهر کبود

نمی گردد این آسیا جز به خون		الـــهی که برگردد ایـــن سرنگون

– اُنظر إلى الفلك كيف يظلم بحقنا، اُنظر ماذا فعل وماذا يفعل.

– قد أثارَ الغبارَ مِن أرضنا، فماذا يريد هذا الفلكُ منّا.

– فلاتدورُ الرَّحَى إلا بالدم، إلهى رُدَّ هذا الانكبابُ.

ويرى رضىّ نفسه أحياناً مستسلماً أمام القضاء والقدر:

هیچ کاری نشد به تـــدبیرم		چه کنم چه کنم، مبتلای تقدیرم

با قضا من نه مرد مصلـحتم		بـــا قدر، من که وچه تدبیرم...

- لم يَحصل شيءٌ بإرادتى وتدبيرى، ماذا أفعل فأنا متورِّطٌ بالقدر.

- مع القضاء، لا أنا رجل منفعة، ومع القدر مَن أنا وما هو تدبيرى.

وتشتهر (ساقى نامة) من بين أشعار رضيّ بما تحمله مِن رقة العواطف، وإن كان عددُ أبياتها أقلَّ من بقية ساقى نامات العهد الصفوى.

ساقى نامة[١]:

يُمكنُ الحصولُ على كتابة ساقى نامة فى خمريات رودكى ومنوتشهرى، ولكن الشاعر نظامى اشتهر بأنه أولُ من أنشدَ هذا النوع من الشعر، وإن لم تأتِ ساقى نامته بصورة مستقلة وإنما ينبغى الحصولُ عليها من خلال منظومته "اسكندر نامة"[٢].

ونستثنى هنا ساقى نامة حافظ فى القرن الثامن الهجرى:

بيا ساقى آن مى كه حال آورد　　كـــرامت افـــزايد كمال آورد

- تعالَ أيها الساقى، فإن المُدامةَ أتَت بالفرح والسرور وستزيد من الكرامة وبها يتحقق الكمال.

فى الواقع بدأت كتابةُ الساقى نامة المستقلة منذ طليعة القرن العاشر فى عهد الصفويين، حيث اعتُبِر أميدى طهرانى (٩٢٩ق) رائداً لها.أصبحت كتابةُ الساقى نامة أحدَ الأصول الشعرية فى القرن العاشر الهجرى وما بعده وقلّما نجدُ شاعراً لم يَخُض فى تجربة كتابة هذا النوع من الشعر. وتُستخدم الساقى نامة كسائر الأشعار القديمة لبيان العواطف، مؤكدةً على عدم ثبات العالم وبطلانه، والتذكير بفناء الإنسان وهناك إشارةٌ فيها إلى حالات التزوير والرياء، واللجوء إلى شرب الخمر والسكر هروباً من الواقع الملىء بالمصائب والنوائب التى تحلّ بالإنسان وكذلك الوصول إلى مرتبة الفناء وفى النهاية الوصول إلى ساحة الإله.

وأما الشراب الذى نجده فى ساقى نامة، فهو عبارةٌ عن مرتبة الشهود الذى يَنقل الإنسانَ من مرحلة المُجاذبة إلى الحقيقة. وتمتاز الساقى نامات فى هذه الفترة بالمدح،

١. نوع من الشعر يوجّه الشاعرُ فيه الخطابَ إلى الساقى.

٢. جاءت هذه الساقى نامة بصورة مستقلة مشتملة على ٢٠٠ بيت، فى تذكرة ميخانة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سَواءً مدح الأئمة لاسيما الإمام الأول للشيعة أو مدح الملوک.

يَصلُ عددُ أبيات الساقی نامات إلی مائةٍ وفی بعضها إذا كانت تفصيلية، تصلُ إلی آلاف بيت (تحتوی ساقی نامة ظهوری علی أربعة آلاف وخمسمائة بيت). ولكن تصلُ أبيات ساقی نامة الشاعر رضیّ إلی ما يقارب ١٧٥ بيتاً، يبدأها باللجوء إلی الحضرة الإلهية وبأداء اليمين (بملک نجف، وبضياء قلوب العاشقين، وبالعارفين والقلوب الحزينة).

الــهی بـــه مـــستان میـــخانه ات		بـــه عقل آفـــرينان ديوانه ات
به دردی كـــش لجّه ی كبـــــريا		كه آمد بـــــه شأنش فرودان ما
به دردی كـــه عـــرش است او را		به ســاقی كــوثر، به شاه نجف
صـــدف بـــه نور دل صبح خيزان		ز شـادی به انده گـريزان عشق
عشق به رندان سر مست آگاه دل		كــــه هرگز نرفتند جــــز راه دل

- إلهی أقسِمُک بسُكاری حانک وبأصحاب العقول المجانين.

- أقسِمُک بالمتألم والمتعذب بكبريائک وما أصابه من الانحطاط فی شأنه.

- وبالألم الذی له العرش وبساقی الكوثر بشاه النجف.

- بصاحب القلب المنوّر من الفرح وبأصحاب القلوب الحزينة.

- الحبّ بحقّ العِربيد المسكر العالم بالحقيقة الذی لم يتخذ سِوی طريق السلوک.

ويريد أن يوصل الإنسانَ من المجاز إلی الحقيقة ومن الكثرة إلی الوحدة، ويمنحه قلباً واعياً ونفساً عارفة:

بـــه میـــخانه وحـدتم را ده		دل زنـــــده وجــــان آگاه ده
كـــه از كثرت خـلق تنگ آمدم		به هر جا شدم، سر به سنگ آمدم

- اسمَح لی بالدخول إلی حانِ الوحدة، وامنح لی قلبا واعياً ونفساً عارفة.

- سئمتُ من كثرة الخلق، أينما ذهبتُ لم يُحالفنی الحظُّ.

ويطلب من الربّ أن يعطيه شراباً يجعلُ الجَرَّةَ عاشقةً:

میئی ده كه چون ريزش در سبو		بــــرآرد سبـــــو از دل آواز هو

- ناوِلنی مُدامةً بمجرّد أن تَصبّها فی جَرَّة، تُنادِی الخابيةُ من الجوف يا "هو".

مدامة تجعل كأسَ مدامة (اليقطين) تُنادِي بالوحدانية:

از آن می که چون ریزش در کدو همـــــه قل هو الله در آید از او

– يخرج من المدامة حين صبّها في كأس مدامة اليقطين، "قل هو الله أحد".

مُدامة في وجد وجوي دون أيّ خابيةٍ أو كأس وسكر:

میئی سر به سر مایه عقل وهــــو شمی بی خُم وشیشه در ذوق وجوش

– مدامة كلُّها صحوٌ ووعيٌ، مدامة في وجد وجوى دون حباب وكأس.

مدامة تحرّرت منك ومنّي وتطهّرت من كل دنس:

مـــــیئی از مـــــن و تو گشته پاک شود جان، چکد قطره ای گر به خاک

– مدامة صافية خلصت منك ومنّي، مدامة تصبح روحاً وتقطر قطرة ولو على الثّرى.

إنّ هذه المدامةَ التي يطلبها الشاعرُ من الساقي، هي مدامةٌ محللة في عقيدته ومحرمةٌ على غيره:

از آن می حلال است در کیش ما کــــه هستی وبال است در پیش ما

از آن می حــــرام است بر غیر ما کــــه خارج مـــقام است در سیر ما

– المدامةُ محلّلة في مذهبنا إذ هي الحياةُ والجَناح عندنا.

– المدامةُ محرّمة لغيرنا، لمن هو خارج عن مقام في سيرتنا.

وأحياناً ترى رضيّ يلجأ في ساقي نامته إلى معانٍ أخرى:

مغـــنی نوای دگر ساز کن دلم تنگ شد مطرب آواز کن

– أيها الملحّنُ غيّر اللحنَ فإنّ قلبي اشتاق للّحن فَغَنِّ لنا

***

مغنی سحر شد خروشی بر آر زخامان افسرده جوشی بر آر

– أيها المطربُ حَلَّ الصباحُ، أهتِف بأعلى صوتك وتَهيَّج اهتياجاً.

ثم يشكو كسائر الساقي نامات من هذا العالم المليء بالتزوير والحيلة والرياء ويطلب النجاةَ والتخلّص من الطريق الضيق الذي رسمه هذا العالَمُ المجازي:

برون ها سفید ودرون ها سیاه فغان از چنین زنـــــدگی آه آه

همه سر برون کرده از جیب هم هنرمند گردیده در عیب هم

خروشیم برهم چو شیر وپلنگ همه آشتی های بدتر ز جنگ

– الظواهرُ بيضاءُ والبواطن سَوداء، آه من حياةٍ كهذه.

– الكلُّ يَتدخَّل فی أمر الآخَر والجميعُ أصبح فناناً فی إظهار عيوب الآخرين.

– يثورُ بعضُنا على الآخر كالحيونات المفترسة، والمصالحاتُ أسوأ من الحروب... .

وفی النهاية يمدح الشاه عباسَ الكبير، مُبدياً إخلاصَه وحبه لأمير المؤمنين عليٍّ بنِ أبی طالب (ع):

بخور می که در دوره عباس شاه به کاهی ببخشند کوهی گناه

سکندر توان و سلیمان شدن ولی شاه عباس نتوان شدن

سگش بر شهان دارد از آن شرف که باشد سگ آستان نجف

الهی به آنان که در توگمند نهان از دل ودیده ی مردمند

نگهدار این دولت از چشم بد بکش مد اقبال او تا ابد

رضی روز محشر علی ساقی است مکن ترک می تا نفس باقی است

– اشرَب المُدامةَ فإنّ فی الفترة العباسية، يُغفَر الذنبُ وإن كان كبيرا.

– بالإمكان أن يصبح الإنسانُ اسكندرَ وسليمانَ، ولكن لايمكن أن يكون شاه عباس.

– يكفی لكلبه شرفا على الملوک كونه فی عتبة النجف الأشرف.

– إلهی أقسِمُک بالذين فيک هائمون، البعيدين عن قلوب الناس وعيونهم.

– احفظ هذه الدولةَ من عيون الحسّاد ومُدَّ بعمرها إلى الأبد.

– يا رضیّ اعلم أنّ علياً هو الساقی يوم القيامة، فلاتترک المدامةَ إلى الأبد.

رغم أنّ بعضَ الباحثين اعتبروا رضیّ الدين آرتيمانیّ ضمنَ الشعراء المتوسطين ولم يعترفوا بمقامه العرفانیّ الخاص به، لكن حسب ما قال هرمان آتيه إذا لم يُنشِد رضیّ شعراً غيرَ ساقی نامة وسوكند نامة، فلم يُغيِّر ذلک شيئاً فی مقامه الأدبی والعرفانیّ الذی اشتهر بهما فی عصرنا الحالی.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النتيجة

عاصرَ الشاعرُ رضيّ الدين آرتيمانيّ في فترة من حياته الشاه عباس. فتُعتبر فترةُ الصفويين مِن أهمّ الفترات التاريخية في إيران، حيث بدأت بنهضة الصفويين إلا أنّ سيطرةَ العلماء والفقهاء فيما بعد، حوّلت الأوضاعَ إلى فترة عصيبة لأهل التصوف مما حالت دونَ تطوير الخانقاه.يدلّ الوجدُ والسرور الناتجان عن الأفكار العرفانية في شعر رضي على سلوكه العرفانيّ؛ فإنّ المحبوب في ديوان أشعاره هو ذات الباري تعالى حيث إنّ هدفه الوحيد هو الوصول إلى الحضرة الإلهية.وأخيرا يمكن دراسةُ شعر رضيّ من حيث اللغة والمكان في إطار الأسلوب الهنديّ أو المذهب الهنديّ.

المصادر والمراجع

آتيه، هرمان. لاتا. *تاريخ ادبيات فارسي (تاريخ الأدب الفارسي)*، ترجمة رضا زاده شفق. طهران: لانا.

آرتيماني، رضيّ الدين. ١٣٦٥ش. *ديوان*. باهتمام محمد علي إمامي. طهران: خيام.

آرتيماني، رضيّ الدين. ١٣٧۴ش. *ديوان*. باهتمام أحمد كرمي. طهران: لانا.

حافظ. ١٣۶٧ش. *ديوان*. تصحيح قزويني وغني. باهتمام ع. خربزه دار. طهران: أساطير.

شيرواني، زين العابدين. لاتا. *بستان السياحة*. لانا.

صفا، ذبيح الله. ١٣٧٣ش. *تاريخ ادبيات در ايران (تاريخ الأدب في إيران)*. مجلد ٣ و٥. طهران: فردوس.

قدرة الله، مولانا محمد. لاتا. *تذكرة نتائج الأفكار*. هند: لانا.

كلجين، أحمد. لاتا. *تذكره ميخانه (تذكرة الحانة)*. تصحيح أحمد كلجين. طهران: لانا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

نازک الملائکة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤی نقدية

حسين شمس آبادی*
مهدی ممتحن**

الملخص

يتطرق هذا المقال إلی الشاعرة العراقية نازک الملائکة التی لها دور أساسی وهامّ فی الشعر العربی الحديث ما بين الأربعينات والستّينات من القرن الماضی؛ المرأة التی دخلت معرکة أدبية يخوضها الرجال وقامت بالإبداع، فظهرت کمبدعة فی مجال الشعر. هی تتعلق بالمذهب الرومانسی الذی يقوم أساسه علی الإبداع دون التقليد وإنها من ممثلی المذهب الرومانسی فی العراق، التی استطاعت أن تبلغ الرومنسية إلی ذروتها فی العراق مع أنها دخلت العراق متأخرة بالنسبة إلی البلاد العربية الأخری. کانت نازک الملائکة من روّاد التطوّر الشعری؛ التطوّر الذی عمّ أقطار العالم. وهی من أفضل شاعرات الوطن العربی، لأنّها شاعرة الإبداع والتجديد وناقدة فی قضايا الشعر العربی. وهی عاشت فی عزلة عن بيئتها الثقافی وکانت أسيرة عالمها العائلی المحافظ بسبب أنها نشأت فی مجتمع لم يکن فی إمکان المرأة أن تبدی آراءها ولم تکن تقدر علی أن تحضر النوادی والجماعات الأدبية وقبول هذه القضية أن المرأة تختلط بالرجل فی الأماکن المختلفة والأسواق کان صعبا علی الرأی العام فی المجتمع.

الکلمات الدليلية: الأدب العربی، العصر الحديث، العراق، نازک الملائکة، الرومنسية، الإبداعات الشعرية.

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت معلم سبزوار، إيران.
**. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فی جيرفت، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی

Dr.momtahen@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٨هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٠هـ. ش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقدمة

ولدت نازک فی بغداد من عائلة بورجوازية شيعية وكانت عائلتها تهتمّ بالعلم والأدب ولم تكن تغفل عن التراث والثقافة حيث كان والداها كلاهما شاعرين وصدر لهما ديوان شعر وطبعا كان لهذا تأثير هام على ذوقها الأدبی وقريحتها الشعرية. إذن نشأت الشاعرة فی مجتمع شديد الحرص بالنسبة إلى المرأة وأسرة محافظة متمسكة بالدين، فتكوّنت شخصيتها فی هذا الجو العائلی وفی هذا المجتمع. هذا من ناحية ومن ناحية أخری كانت الشاعرة فی بداية حياتها الأدبية التی تطابق عنفوان شبابها تتأثر من الشعراء الرومانسيين وكانت تحت تأثير فلسفة تشاؤم الفيلسوف الألمانی المتشائم "شوبنهاور" فحياتها الأدبية تشكّلت على هذا الأساس. وكانت الشاعرة بسبب هذه المؤثرات السلبية تغترب عن الناس بل تغترب عن نفسها، لأنها كانت تعجز عن التكيف مع المفاهيم العامّة ومع كل ما يدور حولها وإنها كانت فی هذه الفترة من الزمن فی ذروة معاناتها وآلامها وكانت تهرب من الحقيقة والواقع فلم تكن قادرة على أن تصل إلى الراحة النفسية كما تريد، ربما يكون هذا سببا أن ترحب الشاعرة بالموت وتحتضنها وكانت فی ذروة الصراع بين نفسها وذاتها وبين مقتضيات الحياة وانعكست هذه الآثار السلبية على شخصيتها وسلوكها الاجتماعی مع الآخرين.

فی هذا الأوان تنظر الشاعرة إلى المسائل والقضايا المختلفة الفلسفية سطحيا ولا عميقا ولا بعيدا وكانت متشائمة وتبرّم بالحياة وكانت متحيرة متردّدة إزاء القضايا الكونية وأسرارها وقصائدها مليئة بأشعار تتحدث فيها عن موضع الإنسان فی الكون وعن سرّ وجوده وعن عجزه عن معرفة الكون الغامض وألغازه وهی تبحث عن هذه القضايا بحثا فلسفيا وتعبر فيها عن أحاسيسها وعواطفها وخلجاتها النفسية التی تكون مرآة لآرائها وعقائدها، خاصة أنها قد بحثت كثيرا عن السعادة وأتعبت نفسها فی طريقها فلم تجدها فی أی طبقات المجتمع ورجعت خائبة صفر اليدين فاشتدّ تشاؤمها. (الخاقانی، ١٩٦٢م، ج٢: ١١١-١١٣)

ولكن عندما كثرت قراءاتها ومطالعاتها وبسبب غزارة مواردها الأدبية ونضجها الفكری كما تصرح الشاعرة نفسها بهذا الموضوع فی مقدمة ديوانها "مأساة الحياة"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدرکت «أنها ليست غير ممکنة الحصول فغيرت نظرتها عن الحياة والموت وهذا التطور کان تمهيدا لفکرة عثور الشاعرة على السعادة ولو کان فی مدى محدود، وقد زالت آراؤها المتشائمة شيئا فشيئا، وحلّ محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة فأخذت تنظر إلى هذه القضايا بمنظار التفاؤل.» (الملائکة، ۱۹۷۰م، ج۱: ۶۴)

أسلوبها الشعری

إنّ نظرة سريعة إلى شعر نازک الملائکة تشعرنا بأنّ الشاعرة کانت تعيش فی عالم خاص بها ينهض على اليأس والألم وحده والغربة والعيش مع ذکريات الماضی، وهی ذات حساسية مفرطة رومانتيکية تبحث عن عوالم بعيدة وهی غربة مع أنها تعيش بين أهلها وفی بلدها. ففی شعرها نجد هذه المواضيع تتکرر بحيث أضافت عليه برقعا من الحزن والألم فکأنها فی مأتم دائم.أمّا الحبّ الذی تلجأ إليه، علّه يخفّف من معاناتها فإذا به يزيد فی مأساتها لأنّه حبّ محرّم أو مقنّع. (ميشال، ۱۹۹۹م: ۳۵۹)

شعر نازک الملائکة فی معظمه تجربة تکرّر نفسها لأنها شکت، وبکت، وتأوّهت، ولم يتطوّر الحزن عندها إلى أشکال فنية مبدعة، کان تخلع إحساسها بالألم على الآخرين فتصوّر بؤسهم ومشکلات حياتهم ومآسيهم الکثيرة تبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا بأقاصيص أو مسرحيات شعرية أو بطرق فی تعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتکرها، ولکنّها حصرت نفسها فی قوقعة الدموع، ولاشیء غير الدموع، کنائحةٍ على ميت موهوم فی مأتم دائم. (عباس، ۱۹۵۵م: ۸)

لاشکّ أنّ الشاعرة من الأوائل الذين دعوا إلى النظم بالطريقة الجديدة فهذا أبوسعد أحمد حيث يقول: «کانت نازک أجرأت المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شکله القديم.» (أبوسعد، لاتا: ۱۹۰)

يتميز شعر نازک الملائکة بالحساسية المفرطة وبالألم الحادّ. إنّه شعر امرأة من الشرق أحبّت أن تعيش، أن تحيا، أن تحبّ، أن تحقّق ما تصورته فی فجر عمرها عن غد موعود ... فلما أدرکت رأت الحياة على عکس ما اشتهت، رأت فيها الصرامة، والتزمّت، والقيود، وألف ظلّ من الکبت، فأصيبت بخيبة أمل مريرة ترکز الحزن على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثرها فى فؤادها، فدفنت جبهتها فى الهموم وراحت تحضر فى ارتعاد مقبرة ذكرياتها، تهرب إلى الليل، تأوى لطياته وتحيا فى دجاه، تغالب شوقها المكتوم فينفجر بها الشوق قصائد ومقطّعات ترسلها فى ديوانها الأول تمرّداً حزيناً، فى إطار رومنطيقى صرف، وضمن الشكل التقليدى، وتلوّنها، والثانى والثالث باللون السريالى واللون الرّمزى الوجودى، محطمة الأشكال القديمة، ومتعمدة الشعر الحرّ، وأسلوبها الهامس تعبر به عمّا يدور فى عقلها الباطن وأفكارها النفسية الغربية التى تبحث دائما عن جديد تعوّض به عمّا تجد حولها فى الأشياء من همود وتكرار ورتابة مملّة. فيواصل أبوسعد حديثه عن مميزات شعر نازک الملائکة قائلا: «هذه هى نازک عاشقة الليل، وهاوية الألم، والهائمة فى القبور، نازک التى تجد فى المساء صديقاً، وتجد فى الحزن إلهاً، وتجد فى الموت أخيراً ملاذاً وإنقاذاً. نازک الشاعرة التى تمشى فى جنازة نفسها، وتجد فى كلّ لفظة من لفظاتها قبرا يحلم وفجرا لجرح مميت. هذه هى، تلتقى مع رومنطيقية "جان كيتس" النائحة، ونفسية "ألن بو" السوداوى، وعدمية "اليوت" الخاوى، وتأمّلات الشعر المهجرى الصوفية، وتكنيک الشعر التصويرى، ولكنّها تظلّ على الرّغم من ذلک محتفظة بشخصيتها المستقلّة، وبطابعها الخاص المتصل بينابيع الإلهام الصادقة فى نفسها مما يدلّ على ملكتها الشعرية الأصيلة.» (أبوسعد، لاتا: ١٩٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلا أنه إن كان من شيء يؤخذ عليها فهو هذا الدقّ الدائم على أوتار اليأس، والميل إلى التشاؤم، وإهمال الوجود الخارجى، والانطواء على الذات انطواء قريب الشبه بالمرض لايعالج المشكلات بل يرفضها ويبتعد عنها.

كما يؤخذ عليها من وجهة نظر الفنّ المحض تمطيطها للمعانى، وإطالة الصور مما يضعف عندها الإحساس، ويقلّل كثافته وتركيزه، ولكن كلّ هذه الهنات هنات هينات إذا عرفنا أنّ نازک وإخوانها فى العراق يسلكون فى ميدان الفن طرقا لم يسلكها أحد قبلهم. وعليه فإذا كان لنا شيء نتمناه فهو أن تخرج نازک من القوقعة، وتترک سياحتها داخل نفسها، وتحتفل بالخارج لا أن تبقى وحدها فى صالونها، منعزلة تبكى على نفسها، ولاتتصل بالحياة، وإذا اتصلت فكمن يطلّ من النافذة.

ولاشک أنّ نازک الملائکة من الشواعر المشهورات وإن كنّا نستطيع أن نعدّ أسماءهنّ

علی الأصابع، اشتهرت نازک الملائکة فی عالم الشعر لأنها امرأة، وقد کثر عدد الشعراء من الرجال، ولعلّها وطأت بعملها الشعری لنهضة شعرية نسائية.

أمّا عند الآنسة نازک فإن بواعث الکآبة التی تتجلّی فی کل بيت من أبيات ديوانها "عاشقة الليل" «هذا ليست فی الحرمان ولا فی الحبّ الضائع ولا فی فکرة الموت وإنّما (حزن فکری) نشأ عن تفکير فی الحياة والموت من جهة، وتأمل فی الأحوال الإنسانية من جهة ثانية ثمّ انتقلت هذه الملاحظات والتأملات إلی صعيد الحسّ فحضرت فی القلب جروحا لاتندمل، وأخذت من بعد ذاک تتدفّق آهات وأحزانا وتلک هی رواية شاعريتها.» (العطية، ١٩٩٤م، ج٢: ٥٦٣- ٥٦٤ نقلاً عن عبد اللطيف شرارة فی مجلة الاديب البيروتية آذار ١٩٤٨)

إنّ شعر نازک الملائکة يعبّر من حيث المبنی والمعنی عن الکبت النفسی والتمرّد ولم يکن ذلک غريبا علی فتاة نشأت فی بيئة محافظة وانطلقت فجأة إلی آفاق العالم الرحيب. إنّ الصراع قد اشتدّ فی مرارة نفسها بين دنياها القديمة التی فتحت عليها العينين، تلک الدنيا التی کانت تعدّ الفتاة جوهرة ثمينة ينبغی الحفاظ عليها فی صندوق مبطن بالقطيفة وإبعادها عن الأبصار، وبين العالم الجديد الذی خرجت إليه علی مقاعد الدراسة وفی الولايات المتحدة الأميرکية وزادت حدّة الصراع حين أطلت الفتاة التی أشربت حبّ الأدب العربی الاتّباعی بين والديها الأديبين الشاعرين، حين اطّلعت علی الآداب العالمية وقرأت آثار الفکر الأروبی المتفتّح. وکانت نتيجة هذا الصراع زمّ عواطفها والتمرّد علی القديم مع الخوف من الحديث. نازک الملائکة تقول فی کتاب "قضايا الشعر المعاصر": «إنّ الشعر القديم قد عرف محاولات کهذه: ١. إنّ الشاعر - سواء أکان ابن دريد أم سواه - قد حطّم استقلال البيت العربی، أی جعل البيت مفضيا بمعناه وإعرابه إلی البيت الذی يليه. ٢. إنّ الشاعر قد خرج علی قانون تساوی الأشطر فی القصيدة الواحدة. ٣. إنّ الشاعر نبذ القافية نبذا تاما وجاء بشعر مرسل وهو شیء لا مثيل له فی الشعر العربی السابق لتلک الأبيات المنظومة فی القرن الرابع الهجری.» (الملائکة، ١٩٨٩م: ٣٦٠)

وتستطرد نازک حديثها عن هذه المحاولات بأنها قد تنمّ عن أن قواعد الشعر الحر

لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنّما هي من صنع مجموعة الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. كما تؤكد في نفس الكتاب مرارا أن غرضها هو تغيير النظام في بحور الخليل من حيث الشكل الخارجي مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة. «فانّي أجد في هذا العمل انتقالا من العمود الخليلي إلى عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسمّيه "شعر العمود المطوّر" وما ذلک إلا أنه شعر عمود ولكنه تطور عن عمود الخليل. فإذا قلنا شعر العمود لم يغب عن ذهن القارئ التعلق بالعمود القديم، الذي هو الواقع، ولكنّه عمود متطوّر من ناحية عدد التفعيلات ونظامها في الشطر وتوافر القافية في الأشطر.» (المصدر نفسه: ۳۶۰)

إبداعات نازک النقدية:

۱. الأشطر السائبة

لم يرتح النقاد العرب القدامى للقصيدة المرسلة من القوافي، لأنّهم عدوا هذا اللون من الشعر عيبا وسموه "الإكفاء" تارة، والإجازة – أو الإجارة – تارة أخرى.

ففي تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفى يدّل على معنى»، أخرجوا من دائرته ما كان فاقدا لشرطي الوزن والقافية. لذلک فإن ما روي متداخلا على أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لأبي العلاء:

«أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي، لكي نحدث عهدا بک يا خير الأخلاء، فما مثلک من غير عهدا أو غفل.» (ابن خلكان، ۱۹۵۰م، ج۴: ۳۰۲)

قد عولج على أنه من الشعر الموزون المقفى، وإن صورته هي:

أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الـ

ـواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ

ـخالي لِكَي نحدث عهدا بک يا خيرَ الأخلـ

ـلاء فما مثلک من غير عهدا أو غفل

لهذا لم يحتاجوا إلى وضع مصطلح للشعر غير المقفى، لأنه على نحو تعريفهم لن

يكون شعراً. أما اليوم، فإن كثيراً من شعراء حركة الشعر الحر قد مالوا إلى اطراح القافية من بعض أشطر قصائدهم كقول البياتى:

«متّ على سجادة العشق ولكن لم أمُت بالسيف
متّ بصندوق وألقيت ببئر الليل
مختنقا مات معى السرّ ومولاتى على سريرها
تداعب الهرة فى براءة، تطرز الأقمار
فى بردة الظلام
تروى إلى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة.» (البياتى، ١٩٧١م، ج٣: ٣٩-٤٠)

لذلک احتيج إلى وضع المصطلح الدال على تلک الأشطر المرسلة من القافية تمييزا لها من الأشطر المقفاة، سواء أ كانت القافية متتالية أم متداخلة. فكأن إن وضعت ناقدتنا مصطلح "الأشطر السائبة" للتعبير عن الأشطر التى تخلو من القافية.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح كان موفيا دالاً إلا أننا كنّا نودّ لو أنها أفادت من مصطلح "الشعر المرسل" فسمت مصطلحها "بالأشطر المرسلة" لتشمل به ما كان منه فى شعر الشطرين والشعر الحر معا، لأنّ معنى "المرسل" يفيد بأنّه مرسل من القافية.

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطا بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصرا. فلم نقرأ ناقدا حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازک الملائکة. وقد يكون مرد ذلک إلى خشيتهم من أن تلوكهم السنة الشعراء الذين خرجوا على القافية عامدين - وهم كثر - وعدوا مجرد ذكرها مبرراً لازدراء النقد والنقاد.

٢. البحور الصافية، والبحور الممزوجة:

تعنى الناقدة بـ"الصافية" البحور التى يتألف شطرها من تكرار تفعلية واحدة. وتعنى بـ"الممزوجة" البحور التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٣- ٨٥) أى التى تمزج بين تفعيلتين.

وهذان المصطلحان وإن كانا جديدين ينطبقان على المقصود بهما دقة ودلالة، إلا

أنّهما غير مسوغين وضعا، لوجود مصطلحين ملائمين فى النقد العربى القديم يؤديان الدلالة نفسها، وهما: "البحور المفردة والبحور المركبة" على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهرى فى العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات. وهذان المصطلحان دالان على المقصود ولذلك فإن القاعدة هى أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة فى النقد العربى إلا إذا كانت غير ملائمة لزمننا. وقد شاع مصطلحا الناقدة على ألسنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لأنّ الالتفات إليهما لم يجىء إلا متأخراً.

٣. التشكيلات

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الأعاريض والأضرب يفترض فى الشاعر حين ينظم على بحر من البحور أن يتّخذ شكلا واحدا من العروض والضرب، لايتعداه فى القصيدة الواحدة. فإذا أراد الشاعر مثلا أن ينظم على الطويل:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلابدّ أن يعرف أنّ للطويل عروضا واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

تام "مفاعيلن"

مقبوض "مفاعلن"

محذوف "مفاعى" وتنقل إلى "فعولن".

وعليه آنئذ أن يختار نوعا واحداً يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الأضرب فقط، فى القصيدة الواحدة.

إن هذا النوع المختار الذى يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسما وإنّما اكتفوا بذكر عدد الأعاريض والأضرب فى البحر الواحد. ففى الكامل مثلا توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير. فإذا أراد الناقد أن يميز اختيارا واحدا منها، فلابدّ من أن يذكر عروضه وضربه معاً، لأنّه لايمتلك اسما له. وإذا كان هذا جاريا فى قصيدة الشطرين، فإنه لن يجرى فى الشعر الحر، لأنه شعر ذوشطر واحد لا عروض له، وإإما له ضرب فقط. لذلك وضعت الناقدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطلح "التشکيلات"، (الملائکة، ١٩٨٩م: ٨٨) وأرادت به الشکل العروضى لضرب القصيدة فى الشعر الحر. وهى تعادل فى العروض القديم مجموع العروض والضرب فى البيت الواحد الذى لم يضع له العروضيون من القدامى اسما. (محبوبة، لاتا: ٣٥٠ – ٣٥١)

وقد شاع مصطلح "التشکيلات" على أقلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير إحالة إلى الناقدة، کأنه مصطلح قديم، وما ذلک إلا لأنّه کان أکثر دقة من أية تسمية أخرى بما فيها "أنواع". لأنّنا لو قلنا: "أنواع البسيط" لما کنّا دقيقين فى التسمية عروضيا کما لو قلنا: تشکيلات البسيط.

٤. هيکل القصيدة

وتعرفه قائلة: «هو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع. أما أصنافه فهى:

- "الهيکل المسطح" وهو الذى يخلو من الحرکة والزمن.
- "الهيکل الهرمى" وهو الذى يستند إلى الحرکة والزمن.
- "الهيکل الذهنى" وهو الذى يشتمل على حرکة لاتقترن بزمن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين عرّفت الناقدة الهيکل بأنه: «الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع.» (الملائکة، ١٩٨٩م: ٢٣٤) أوجبت فى کل هيکل جيد أن يمتلک أربع صفات عامة هى: التماسک، والصلابة، والکفاءة، والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهى تستقرى الملامح العامة لهيکل القصيدة المعاصرة قائلة: «ولابدّ من الوضع إذا نحن أردنا أن نبنى أسس ثابتة لنقد عربى حديث يرتکز على إنتاجنا وحياتنا الفکرية المعاصرة.» (المصدر نفسه: ٢٣٤)

أمّا "التماسک" فإنّها قصدت به «أن تکون النسب بين القيم العاطفية والفکرية متوازنة متناسقة، فلايتناول الشاعر لفتة فى الإطار، ويفصلها تفصيلا يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار؛ فى حين قصدت بـ"الصلابة" أن يکون هيکل القصيدة العام متميزا من التفاصيل التى يستعملها الشاعر للتلوين العاطفى والتمثيل

الفكرى. ويتضمن هذا أنّ الصور والعواطف ينبغى ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل. لأنّ الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية. أمّا "الكفاءة" فإنّ الناقدة تعنى بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. ولذلك رأت فى استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، وإضافته حواشى وشروحا عن تاريخ الأماكن التى يتغنى بها خروجا على صفة "الكفاءة" لأنّ القصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة، ولعلّها – من وجهة نظر الفن – فشل يعترف به الشاعر نفسه. أمّا "التعادل" الذى هو رابع صفات الهيكل الجيد فقد قصدت به: حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنّما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سائر سياق القصيدة.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٩)

ولما كان "التعادل" مرتبطا بخاتمة القصيدة فإن الناقدة اضطربت إلى أن تستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمونه «أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جمهورية مجلجلة، وإذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا.» (المصدر نفسه: ٢٤٠)

ونحن وإن كنّا نرى فى صفات الهيكل الجيد ما يدلل على نباهة الناقدة فى وضع المصطلح النقدى، إلا أنّنا لانرى أن يعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانونا. لأنّنا لو ألزمنا الشعراء بذلك لحوّلنا تجاربهم من كونها حالات داخلية تعبر عن رؤى الأعماق، إلى حالات خارجية مصنوعة تقاس فيها الرؤى على وفق قانون معين. وليس من مهمة النقد على الإطلاق التحكم بنهايات الرؤى والتجارب كما نظن.

٥. التكرار

حين راح الشعر المعاصر، يتكئ على التكرار اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة، حاولت الناقدة أن تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة فى الوصول إلى القوانين

الأولية التى يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبى وعلم البلاغة معا. فخلصت إلى القانونين الآتيين:

١. «إنّ التكرار فى حقيقته الحال على جهة مهمة فى العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه.

٢. إنّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلّها. إنّ للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن التكرار يجب أن يجىء من العبارة فى موضع لايثقلها ولايميل بوزنها إلى جهة ما.» (المصدر السابق: ٢٧٦) وهذان القانونان – على حد قولها – هما الشرطان الرئيسان فى كل تكرار مقبول، فإذا وجدا صحّ البحث فى الدلالات المختلفة التى يقدمها التكرار، فيغنى المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال، والألوان، والإيحاءات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى ضوء هذين الشرطين وضعت الناقدة مصطلحات جديدة لثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين، هى:

أ. التكرار البيانى

وقد رأت فى هذا الصنف من التكرار أنه أبسط الأصناف جميعا وهو الأصل فى كل تكرار تقريبا، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ "التكرار" الذى استعملوه. والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

ب. التكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فتعنى به تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة. والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة فى ختام المقطوعة ويوحد القصيدة فى اتجاه معين.

ج. التكرار اللاشعورى

واشترطت فى هذا الصنف من التكرار أن يجيء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية.

وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مد كثافة الذروة العاطفية.

ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يضحى حزنا قديما، أو ندما نائما أو سخرية موجعة. وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، فى هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التى تقترن بها. (المصدر نفسه: ٢٧٩-٢٨٠)

وعلى الرغم من أنّ مصطلحات الناقدة فى أصناف التكرار قد أوضحت أسساً ينبغى للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ إلى التكرار عامدا، فإن دراسة التكرار ذاته لاتشكل فى العملية النقدية عند التطبيق إلا جزءاً دلالياً بسيطاً فى الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلا عن أنّه كان موجة من التقليد اتكأ عليها الشعر المعاصر فى العقد الرابع والخامس من هذا القرن. أما الآن فإن تلك الموجة قد انحسرت، وأضحى التكرار مملولاً إن لم يكن عيباً. لذلك لم تشع هذه المصطلحات لارتباطها بقصائد مرحلة معينة، إلى جانب أن النقد المعاصر لايميل إلى إخضاع الشعر المعاصر إلى المصطلحات البلاغية خشية من أن ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألف الناس فى هذا الزمن الهجوم على المنهج البلاغى فى دراسة الشعر، ولم يألفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه، اللهم إلا فى الدراسات الجامعية التى طورت المنهج البلاغى القديم حين أفادت من المصطلحات الأدبية الغربية وأدخلتها ضمن محاور الصورة، والرمز، والأسطورة، وغيرها، وتلك قضية يتشعب الحوار فيها. (كمال، ١٩٨٦م: ١٩٧)

٦. التشبيه الطويل

بقى من إبداعات نازك فى المصطلح النقدى ما أسمته بـ"التشبيه الطويل"، قاصدة

به ضربا من التشبيه يستعمله علی محمود طه ويضيف به ابتكارا وتعقيدا إلى أسلوب التشبيه الشائع قديما.

واحترازا من أن يظن أنه تشبيه متعدد قالت: «وليست ميزة هذا التشبيه أن المشبه به متعدد وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التى درجت قديما.» (الملائكة، ۱۹۸۹م: ۲۷۷) ومثلت له بأبيات من محمود طه:

هل سَمِعت أذناک قصف الرعـود ‌ ‌ ‌ ‌ فی صخب البحر وعصف الرياح؟

هل أبصرت عيناک ركض الجنود ‌ ‌ ‌ ‌ فی فـــزع الموت وهول الكفاح

إن كنت لم تبصر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم

ما بين ميلادک والمصرع ‌ ‌ ‌ ‌ ما بين نابی ذلک الأرقم!!

(محمود طه، ۱۹۷۲م: ۱۰۵)

لتعلن فی ختام هذا الاستشهاد أن علی محمود طه يصب التشبيه فی مشهد كامل «فهو لايقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود، وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة، والجنود الفزعين وصفا مثيرا ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلک فی حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة. وهذا الأسلوب أكثر شاعرية من أسلوب التشبيه القديم، لأنه لايعطی التشبيه حسب، وإنما يضيف إليه التلوين العاطفی والانفعال.» (علی، ۱۹۹۵م: ۱۰۹؛ والملائكة، ۱۹۷۷م: ۳۰۱-۳۰۲)

ومع أن مصطلح "التشبيه الطويل" كان محاولة جادة فی تطوير المصطلح البلاغی وإثرائه، إلا أنه بقی حبيس كتابها "الصومعة والشرفة الحمراء" فلم ير النور على أيدی النقاد المعاصرين، شأنه فی ذلک شأن "التكرار" الذی استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب أن التسمية توحی بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

۷. القصيدة المدوّرة

البيت المدوّر، فی تعريف العروضيين، هو ذلک الذی «اشترک شطراه فی كلمة واحدة بأن يكون بعضها فی الشطر الأوّل وبعضها فی الشطر الثانی.» ومعنى ذلک أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نموذج ذلك قول المتنبي:

أنا في أمّة تداركها اللّـ ـه غريب كصالح في ثمود

فكلمة "الله" قد وقع بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها في أوّل الشطر الثاني.

تقول نازك في كتاب قضايا: «إن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل فعولن وفاعلاتن في البحر الخفيف غير أن التدوير يصبح ثقيلا ومنفرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"مستفعلن" و"متفاعلن" في البحر الكامل وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر "البسيط" أو "الطويل" أو "السريع" أو "الرجز" أو "الكامل".» (الملائكة، ۱۹۸۹م: ۱۱۳-۱۱۵)

إن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحرّ لأسباب تعدها نازك الملائكة في كتاب قضايا قائلة: «إن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد وذلك يتضمّن الحقائق التالية:

۱. كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، في العصور كلّها، قديماً وحديثاً، شعراً يستقلّ فيه الشطر استقلالاً تاماً فلايدوّر آخره.

وذلك منطقي وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لايقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب. وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب.

۲. لأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل، وإنما ساغ في الشطر الثاني من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره. فأما في الشعر الحر الوحدة هي الشطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائما بكلمة لا بنصف كلمة.

۳. لأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية. ومن خصائص التدوير أنه يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض.» (المصدر نفسه: ۱۱۸)

ثم تزيد نازك علة أخرى بأن التدوير يمتنع في الشعر الحر لأنه شعر حرّ، أعني أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثمّ فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأملّنا، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيدا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لاينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملک بعض الحرية.

المصادر والمراجع

ابن خلكان. ١٩٥٠م. *وفيات الأعيان*. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ج٤. مصر: مطبعة السعادة.

أبوسعد، أحمد. لاتا. *الشعر والشعراء فی العراق، ١٩٠٠م – ١٩٩٨م*، دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.

البياتي، عبد الوهاب. ١٩٧١م. *ديوان*، ج١. بيروت: دار العودة.

الخاقانی، علی. ١٩٦٢م. *شعراء بغداد من تأسيسها حتی اليوم*. ج٢. بغداد: لانا.

الخياط، جلال. ١٩٧٠م. *الشعر الحديث، مرحلة وتطور*. بيروت: دار صادر.

عباس، إحسان. ١٩٥٥م. *عبد الوهاب البياتی والشعر العراقی الحديث*. بيروت: لانا.

عبد الهادی، محبوبة. *مقدمه الطبعة الأولی لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" الملحقة بآخر*. الطبعة السادسة.

العطية، جليل. ١٩٩٤م. *أعلام الأدب فی العراق الحديث*. الجزء الثاني. لبنان: دار الحكمة.

علی، عبد الرضا. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة الناقدة*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كمال، خير بک. ١٩٨٦م. *حركية الحداثة فی الشعر العربی المعاصر*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

محمود طه، علی. ١٩٧٢م. *ديوان*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٠م. *مقدمة ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان*. ج١. بيروت: دار العودة بيروت.

الملائكة، نازک. ١٩٧١م. *ديوان عاشقة الليل*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٧م. *الصومعة والشرفة الحمراء*. ط١. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.

الملائكة، نازک. ١٩٨٩م. *قضايا الشعر المعاصر*. ط٩. بيروت: منشورات دار العلم للملايين.

المهنا، أحمد عبدالله. ١٩٨٥م. *نازک الملائكة، دراسات فی الشعر والشاعرة*. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

ميشال، خليل جحا. ١٩٩٩م. *الشعر العربی الحديث، من أحمد شوقی إلی محمود درويش*. الطبعة الأولی. بيروت: دار العودة.

يوسف بقائي، إيمان. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة والتغييرات الزمنية*. بيروت: دار الكتب العلمية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

نظرة نقدية عابرة إلى قصة سرخه في الشاهنامه

حسن شوندى*
مريم خانى**

الملخص

قد تتخلّل قصصَ الشاهنامة قصصٌ داخليةٌ يمكن دراستها منفكة عن الحوادث الأصلية. من تلك القصص ما يجرى حول ابن أفراسياب المعروف بـ"سرخه" الذى ينتهى مصيرُه، فى الحرب التى وقعت بين إيران وطوران وهو يطلب فيها بثأر سياوش، بما انتهى إليه مصيرُ "سياوش" على يد "رستم".

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو أنه: لماذا لم ينصرف رستم عن قتل هذا الشاب البرىء؟ فالإجابة عن هذا السؤال هو أنّ الرجل فى القصص الملحمية إذا وقف إلى جانب الأعداء فهو منهم، صالحا كان أو مُسيئا، وهذا كما نراه فى غاية سياوش حيث قتله أفراسياب، ولم ينصرف عنه، مع ماكان له من الصفات النبيلة. ثم إنّ الأقدار هى التى تحكم فى الملاحم، فإذا حكمت للموت فلا مردَّ لحكمها بشىء.

إذن لابدّ أن يعالج هذا النوع من القصص التى تنتهى عادة إلى موت البطل من منظر ملحمى. فإن الشاهنامة مجموعةٌ من القصص الملحمية، وإن اختتمت هذه الملاحمُ اختتاما تراجيديا. فيسعى المقالُ الذى بين أيديكم إلى معالجة الأسباب التى انتهت إلى مقتل هذا الشاب بيد رستم، مما أدّى إلى سخط القارئ له، وضجر الشاعر منه.

الكلمات الدليلية: سرخه، الملحمة، المأساة، الموسيقى الداخلية، رستم، أفراسياب.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.
**. طالبة مرحلة الماجستير بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Hsh50165@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١/٢٦هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/١٦هـ. ش

المقدمة

يعالج فردوسی فی ملحمته القيمة (الشاهنامه)، إلى جانب القصص التی تمورُ فيها المحبةُ والشوق، القصصَ التی تتمحور فيها الحربُ والضغن والأخذ بالثأر. وكما نعلم «أنّ الطورانيين كانوا أشدَّ الأعداء عند الإيرانيين بعد الأغوال، ووقعت أشدُّ الحروب البطولية بين الإيرانيين وبينهم.» (صفا، ١٣٨۴ش: ۶١٠) هذا مع أنّ الشعبين الإيرانی والطورانی لم يكونا أجنبيين، بل كانا ينتميان إلى أصل واحد، وهو (فريدون غرد).

ثم إنّ «الشوق يكوّن أساس الملاحم الغرامية، كما أنّ الضغن والسخط هما جوهرا الملاحم الحربية. فالخالق فی الأولى هو الحب، أما فی الثانية، فالضغن هو الخالق.» (سرامی، ١٣٨٨ش: ۶۴٨) ويدور قسم كبير من هذا البناء الفارسی العظيم (الملحمة) حول حياة سياوش وموته، كما يحتوی على أعظم الحروب المذكورة فی الشاهنامه والتی تتمخّض عن حوادثٍ كبيرة يُقتل فيها كثيرٌ من الأبرياء من الأطفال والشيوخ والشباب، إلى غيرهم من صديق وعدو. فيصبّ الدماءُ صبا مفجعا كما هو معروف. فالقتل هو من الأعمال المأساوية فی الملحمة. فقتلُ الأعداء هو أمرٌ معتاد عليه لايُثير غضبا، ولاسخطا، بل تشفی قلوب المخاطبين فی كثير من الأحيان، وإن كان قتل بعض الأعداء مؤلما أحيانا. (المصدر نفسه: ۴۶۶) ولاشک أنّ قتل سرخه ابن سياوش هو من أكثر الحوادث ألما فی الشاهنامه.

يُعتبر سرخه هو من أشهر الأبطال الطورانيين الذين صوّرهم حكيم الطوس فردوسی فی ضمن قصة سياوش، حيث يُقدّر لسرخه أن ينتهی مصيره بما انتهى إليه مصير سياوش، فيُقتل قتلا مفجعا. فيصوّره فردوسی أجملَ تصوير يثير به العاطفةَ الحزينة للقارئ.

مع أنّ هذه القصة القصيرة تندرج فی ضمن قصة أخرى، فإنّ فردوسی لاتهملها، بل يتأثر بمصير سرخه المفجع بحيث يخصّ أبياتا خاصة بحياته، يُبعِد بها ذهنَ القارئ لفترة قليلة عن مقتل سياوش الذی هو القصة الأصلية، ويُشغل ذهن المتلقّی بما يجری حول سرخه ومصيره، بحيث يتأثر به القارئ فكريا كما تأثر به حكيم الطوس فردوسی، فتترک القصةُ ذكرى مُرّةً خالدة فی ذهنه. ومع أنّ هذه القصةَ لم تذكر مفصلا كغيرها من قصص

الشاهنامة، فإنّها ليست أقلّ منها أهمية.

والسؤال الذى يخطر بالبال هنا هو: هل الأقدار التى كانت تسود مصيرَ هذا الشاب أدّت إلى مقتله على يد رستم، أم هناك سببٌ آخر أثّر فى مصيره؟ ثم هل كان مقتله، كما هو فى الملاحم، حقا، أم كان تراجيديا مفجعا ارتكبه رستم؟

ويعتقد الدكتور محمد مختارى بأنّ «البنية الملحمية للقصة، ولو كانت تراجيديا، هى العامل الأهم فى تحليلها، خاصة فى التعرف على نوع الأقدار فيها. فإنّ الإهمال عن هذه البنية الملحمية بالاشتغال بالقدر أو بالمضمون المأساوى، يؤدّى إلى أن نتغافل كالباحثين الآخرين عن الأفعال وردودها فى الأعمال الملحمية. ثم أنّ نظام الخير والشر هو ممزوجٌ من الخير والشر، لايمكن الحكمُ فيهما بسهولة.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٧٩/٢٢٦)

فالآن نعالج عابرة تعريفَ "تراجيک، وتراجيديا، والملحمة" لنُلقِى الضوءَ على الموضوع، ثم نتناول القصة.

التراجيک، والتراجيديا، والملحمة

إنّ تراجيک هو موضوعٌ يتدرّج فى علم الجمال، ويبيّن عن النقائض فى الاكتمال الاجتماعى للفرد والمجتمع، والصراع بين الجميل والكريه. فإنه يعكس نقائضَ بقيت مبهمة فى فترة معينة. ثم إنّ نقائض تراجيک تنتهى على طبيعة حالها إلى الأحاسيس المؤلمة المحزنة، وأخيرا إلى مقتل البطل. (المصدر نفسه: ٧٨)

أما تراجيديا فإنّه «الحوادث والأفعال المهمة والجدية التى تنتهى فى أغلبيتها إلى خسران البطل الأصلى. هذا يعنى أنّ المحور القصصى الجدى ينتهى إلى كارثة، وهى عادة مقتل مفجع لبطل المأساة. كما يمكن فى المأساة اعتبار البطل بريئا عن كل خطأ.» (شميسا، ١٣٨٧ش: ١٤٤/١٥٦)، ويمكن القول «إنّ للخصوم فى التراجيديا نصيبا سويا من الحق والمشروعية. فكلُّ خصم خير وشر معا.» (رحيمى، ١٣٧٦ش: ٢٥٣)

«إذن يجب أن لا نعدّ التراجيک ترجيديا. فإن التراجيديا نوعٌ أدبى خاص، لكن التراجيک له معنى أوسع من معنى التراجيديا فى المسرح.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٧٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلّا أنّ «ما يسود الملحمة هو الأقدار، وللبطل في الملحمة تقديرُه الخاص الذي أُعدّ له. ومصيرٌ كهذا يعتبر غايةً عادلة، وإذا يعتبر تراجيكا فليس بمعناه الدرامية الذي يُحكم فيه على الأفراد كأشخاص، بل هو بمعناه الملحمي الذي يُحكم على الفرد كجو عام.» (المصدر نفسه: ۷۶)

سرخه

ينتهي نسب سرخه إلى «أفراسياب ابن بشنغ ابن زئشم ابن تورغ ابن سبئنيسب ابن دوروسب ابن توتش (تور) ابن فريتون» (صفا، ۱۳۸۴ش: ۶۱۹) وإن سرخه بمعنا (سرخ رو)، وهو حمامة حمراء اللون. «تُشير الأساطيرُ القديمة بأنّ الحمامة كانت تسمّى بـ "مرسَل ناهيد". والعلاقة بين الحمامة وناهيد من جهة، وعلاقتها برمز المحبة من جهة أخرى أدّت إلى تسميتها بـ "مرسل العشق". (ياحقي، ۱۳۸۶ش: ۶۶۱) ومهما كان الأمر فإنه ينتسب إلى الإيرانيين.

كما قلنا إنّ قصةَ سرخه قدتخللت قصةَ سياوش. فلمّا بلغت أخبارُ حرب الإيرانيين والطورانيين إلى عرش أفراسياب، هيّأ ابنَه لمواجهة العدو. يصوّر حكيمُ الطوس فردوسي لحظةَ وداع الأب ابنه تصويرا رائعا جميلا مما يدلّ على طاقاته الفائقة في خلق الصورة. فهناك أبٌ يودّع الابنَ، ويبصّره بالأمور، وينصحه، ثم يشجعه، ويؤمله بالفتح والانتصار:

نگه دار جـــان از بد پور زال — برزمت نباشد جزو كـس همال
تـــو فـــــرزند و نيكخواه منى — ســــتون سپـــــاهى و ماه منى
چو بيدار دل باشى و راه جوى — كه يارد نهادن به روى تو روى

ـ صُن نفسَك من شرّ ابن زال فلن يقرنك في الحرب إلّا هو.
ـ فأنت ابني ومنيتي وعميد جنودي وجمال وجهك قمري.
ـ فإن كنت متنبّها مدبّرا للأمور فلا يُجابهك أحدٌ وجها لوجهك. (فردوسي، ۱۳۸۸ش: ۲۷۰۹-۲۷۱۱)

والجدير بالذكر أنّ «أفراسياب قد عاش في عهد كانت تسوده علائقُ فكرية مشتركة

بينه وبين الإيرانيين. فلذلک لايصدّق أبدا بأنه ينحاز إلى قوى الشر.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٢٧٧)

فکأنّ أفراسياب أيضا يدرى بأنّ لقائه لابنه هو اللقاءُ الأخير، فلا رجعةَ للابن بعد. وهو أدرى من الآخرين بمن أرسل ولده لمحاربته. نعم! هو رستم الذى لايرحم أحدا فى الحروب ولو کان ابنه سهراب.

فيتجه سرخه إلى القتال. وفى بداية الحرب يکبّله فرامرز أسيرا إلى عرش الإيرانيين. فيقف رستم إلى جنبه يُلقِى إليه النظرةَ بطرف عينيه:

به سرخه نگه کرد پس پيلتن يکى سرو آزاده بد در چمن
برش چون بر شير و رخ چون بهار زمشک سيه کرده برگل نگار

ـ فنظر إليه البطلُ الضخم، ورآه کأنه شجرةُ العرعر الرشيقة بين غيرها من النبات.

ـ وکأنه الأسدُ فى اکتناز لحمه وکأنه الربيع فى نضارة وجه زيّنه مسکُ شعره الأسود المرسل عليه. (فردوسى، ١٣٨٨ش: ٢٧٤٤/٢٧٤٥)

فالصورةُ التى يأتى بها فردوسى من سرخه فى البيتين المذکورين هى صورة فى غاية الجمال، وقلما نجد أحدا يصف شخصيةَ قصصه بوصف رائع بالغ الجمال فى جمل قصيرة محدودة. فهو رشيق القامة، ومتسع الکتفين، وقوى الجسم، وأسود الشعر وفى وجهه نضارة الربيع. فتذکرنا هذه الأوصافُ جمالَ سياوش. فماذا يدور فى ذهن رستم؟ فهو يصمت ويتأمل قليلا، ويتردد فى عزمه لإعادة ذکرى سياوش إلى ذهنه. ولکن غلب عليه شيطانُ الغضب، وأمره بتقييده وذبحه. «ففى الصراع بين الخير والشر يُعتبر رستمُ قوةً مانعة وقوة مقوية مثيرة فى آن واحد. مانعة تمنع من اختلاط الشر بمعسکر الخير، ومقوية مثيرة للخير للقضاء التام على الشر.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٢٣٢):

بفرمود تا برندش به دشت ابا خنجر و روزبانان و تشت

ـ فأمرهم ليسحبوا به إلى الصحراء مکبل الأيدى يرافقه الحراسُ وهم يحملون السيوف والطست. (فردوسى، ١٣٨٨ش: ٢٧٤٦)

ومن هنا تدور الأمور بيد رستم، ويبدو أنّ قلم فردوسى يفقد سيطرته عليه، بحيث لايستطيع هو أيضا أن يمنع بطلَه مما قصد، فيقف ناظرا، والبطلُ يعمل ما يريد. ويحکى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجو السائد على كلام فردوسى عن حزنه الجم. فهو يسعى لإنقاذ الشاب ولكن دون جدوى. ومما يتضح فى أبياته عند سرد قصته هو مقدرته فى استخدام الموسيقى الداخلية. فكما نعلم «أنّ الكلمات هى أداة بيد الشاعر يعبّر بها ما فى ضميره من الأفكار والأحاسيس والعواطف المختلفة، ويطير فى عالم الخيال، وينقل صوره الخيالية التى لا تُقيد إلا بالكلمات، إلى الآخرين، حتى يشعروا بما شعر. نظم فردوسى الشاهنامه على وزن المتقارب المثمن المحذوف أو المقصور، واستطاع بحسن تأليفه للكلام أن يستخدم هذا الوزن للحالات النفسية المتنوعة من منطلق تأليف الكلمات التى هى كإيقاعات للفنان الموسيقى الذى يركبها بقدر ثابت لخلق موسيقى جديدة. فالذى يثير الذهنَ للتفكر والتأمل هو الكلام عن مصير الإنسان، فالتأمل يفتقر إلى الهدوء والسكون، ثم إنّ تكرار الحروف المدية يلائم حالةَ الهدوء. فالتكرار مع ما له من قيمة موسيقية، إذا وقع فى موقعه المناسب، سينتج فوائد مختلفة.» (يوسفى، ۱۳۸۶ش: ۱۸۴/۱۶۹)

بفرمود تا برندش به دشت ... ابا خنجر و روزبانان و تشت
ببندند دستش به خم كمند ... بخوابند برخاك چون گوسفند
بسان سياوش سرش را ز تن ... ببرند و كركس بپوشند كفن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ فأمرهم ليسحبوا به إلى الصحراء مكبل الأيدى يرافقه الحراس وهم يحملون السيوف والطست.

ـ ويضربوا برأسه مُلقين إياه على الأرض كالشاة كما فعلوا بسياوش، تاركين إياه تجتمع عليه النسورُ كفنا له. (فردوسى، ۱۳۸۸ش: ۲۷۴۸/۲۷۴۶)

وقع الاقتراعُ لعميد طوس للقيام بقتل سرخه. فيقوم هو ويفعل كما أُمِر. أما الحكيم فردوسى فيصوّرُ شخصيةَ هذا الشاب الشجاع البرىء باختيار الألفاظ الملائمة للحوار الذى جرى بينهما قائلا:

بدو سرخه گفت اى سرافراز شاه ... چه ريزى همى خون من بيگناه
سياوش مرا بود هم سال دوست ... روانم پر از درد و اندوه اوست
مرا ديده پرآب بود روز و شب ... هميشه به نفرين گشاده دو لب
بران كس كه آن تشت و خنجر گرفت ... بران كس كه آن شاه را سرگرفت

ـ فسأله سرخه قائلا: أيها الملكُ العزيز، لم تهمل سفک دم وأنا بریء.

ـ فكان سياوش صديقا لی من أترابی، ففراقه ملأنی حزنا وألما.

ـ فكنت أبكی له ليلا ونهارا، لاأدع النطق بالحقد واللعن لمن أخذ بالسيف والطست، ومن ضرب برأس ذلک الملک. (المصدر نفسه: ۲۷۵۰/۲۷۵۳)

إنّ الحوارَ الذی أتی به فردوسی يكشف عن شخصية مثقفة لسرخه، كما يكشف عما كان بين سرخه وسياوش من الصداقة والود الخالص، وعما ترک مقتل سياوش فی نفس سرخه من حزن وألم. ثم إنّ هناک أبياتا تشير إلى أنه «ليس الطورانيون كلهم، ولو أنهم واقفون إلى جانب الشر، أشرارا، والإيرانيون كلهم، وهم واقفون إلى جانب الخير، أخيارا. فمن الطورانيين رجالٌ كرام أبرياء منهم (بيران ويسه) وأخوه (بيلسم) وأخو أفراسياب(أغريرث).» (إسلامی ندوشن، ۱۳۸۷ش: ۱۱۰)

ثم إنّه «من يستطيع ألّا يعترف بشخصية (بيران) فی جيش الطورانيين ثم اضطراب طوس وإفساده أو جهل كاووس فی معسكر الإيرانيين؟» (مختاری، ۱۳۷۹ش: ۲۲۶۹)

یکی داستان است پر آب چشم　　　دل نازک از رستم آید به خشم

ـ إنها قصةُ عين غارقة فی الدموع تُغضِب الرحماءَ لما ارتكبه رستم. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۱۰۵۸)

البطل العالمی رستم

يأتی فردوسی بدور رستم فی حوادث القصة عندما يؤتی بسرخه إليه مكبولَ اليدين. فيأمر بقتله دون أن يهتمّ بكلام طوس حتی يصيب أفراسيابَ بمقتل ابنه كما أصاب قبله كاووسَ بابنه. هل كان بإمكان البطل العالمی رستم أن يدع هذا الشاب البریء ولا يضرب بعنقه؟ ويمكن القول فی الإجابة عن هذا السؤال أنّ الرؤية الملحمية إلى سرخة تجعله لا كشخص من الأشخاص بل هو ـ خيرا كان أو شرا ـ فی رؤية عامة عدو من أعداء الإيرانيين، كما أنّ سياوش مع ما كان فيه من خصال الخير كان يُعدّ عدوا للإيرانيين ولابد من قتله. إذن فإن «رستم رمز لمثل هذه الحياة، الخير والشر، ثم أنه

شخصيا بلورةُ الخير لارمزٌ لمعسكر الخير.» (مختاری، ١٣٧٩ش: ٢٢٦)

«إن رستم هو قرّةُ عين الإيرانيين، وهو زادهم وقوتهم وحصيلة آمالهم القديمة، أخلی قلبه ـ واعيا أو عن لاوعی ـ من المحبة، وانضمّ بالظلم» (المصدر نفسه: ١٧٣)

كما أنّ رستم يعلم أنّ الطورانيين ليسوا بقاتلی سياوش. «فإنّ سياوش قُتِل فی فيما يبدو علی يد (غروی زره) بأمر من أفراسياب، ولكنه فی الحقيقة قُتل علی يد أبيه كاووس. وهذا ما يخبر به رستم عند وقوفه علی خبر مقتل سياوش وعودته إلی القصر، فيعبّر جهل كاووس، وحبه للنساء سببا لمقتله.» (سرامی، ١٣٨٨ش: ٤٥٠)

ولو كان يَقبل كاووسُ اقتراحَ السلام، ولو لم يفضّل سودابه المجرمةَ علی سياوش البریء، فهل كان تحدث هذه القصة التراجيكية وقتل الشباب الأبرياء؟ وهذا ما أدّی -كما سنری فی نهاية القصة- إلی مقتل سرخة بيد رستم، وأثار حزنَ الشاعر وألمه، فيلوم الشاعرُ الدنيا التی تربی الناس، وتعزّهم وترفعهم ثم تُسقطهم وتُذلّهم وتبيدهم وتحرق بذلک القلوب:

جهانا چه خواهی ز پروردگان   چه پروردگان داغ دل بردگان

ـ أيها الدهر ماذا تريد أنت بقتلک من ربيتهم، وإحراقک قلوب المحبين. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ٢٧٦٢)

ثم إنّ القتل بضرب العنق فی الطست يكون فی موضعين من الشاهنامه، أولا مقتل سياوش بيد غروی زره بأمر من أفراسياب، ثانيا مقتل سرخه ابن سياوش وتعليق جثمانه علی الخشب إربا إربا بأمر من رستم للأخذ بثأر سياوش، بعد ما أسره فرامرز. (سرامی، ١٣٨٨ش: ٤٧١)

ليست الأمور بعواقبها

والصورة الجميلة التی خلقها الشاعر ببراعة فنه هی صورة اللحظة التی ينعی فيها أفراسياب بمقتل سرخة حيث يقول الشاعر:

همان سرخه ی نامدار كشته شد   چـــــنان دولت تيز برگشته شد

ـ قد قُتل سرخه المشهور فأصبح يسقط منقلبا، كالدولة التی قلب لها الدهرُ ظهرَ

المجن. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۲۷۶۵)

ثم یقوم فردوسی بتصویر حزن أفراسیاب وألمه تصویرا رائعا، فینظر حکیم الطوس إلی أفراسیاب لا کعدو للإیرانیین بل کأب فَقَدَ أعزَّ مَن عنده أی ابنه، فیشارک الشاعر ألم الأب المتألّم قائلا:

نگون شد سر و تاج افراسیاب	همی کند موی و همی ریخت آب
همی گفت رادا سرا موبدا	ردا نامدارا یلا بخردا
دریغ ارغوانی رخت همچو ماه	دریغ آن کئی برز و بالای شاه

ـ انقلب التاج علی رأس أفراسیاب فأخذ بلحیته وشَعره یشدّه ویبکی ویذرف الدموع.

ـ فناداه: أیها الفتیُّ الأمیر الکبیر، أیها البطل المشهور بذی الحجی.

ـ یا حسرتا علی وجهک الذی کالقمر، ویا حسرتا علی تلک القامة والقبة الملکیین. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۲۷۶۸)

«ربما لانجد فی الشاهنامه بطلا مثل أفراسیاب تقیّده محبته إلی ولده. فعندما یفوض عِرق المحبة، یملأ العالم بمحبة الأبویة مما یشعل نارا فی قلب القارئ. فإنّ مراثی أفراسیاب لأبنائه وأقربائه هی أغنی أسالیب البیان مضمونا. فبکائه علی سرخه، وحزنه فی موت (بیران)، وجنونه عندما یفقد (شیده) کلها نمازجُ مثالیةٌ من الحزن الإنسانی.» (مختاری، ۱۳۷۹ش: ۲۸۷/۲۶۱)

وقلما نجد أحدا یصوّر حزنَ الأب وألمه عند فقدان الولد باستخدام الموسیقی الداخلیة فی غایة البلاغة والجمال، وینجح فی تصویره، کما نجح فیه حکیمُ الطوس فردوسی.

فنری أنّ أفراسیاب هو الذی تذوب الجبال الحدیدیة عندما تسمع عنه، مع أنه ملیء بالأحاسیس والعواطف لاتأخذه الحزن عند موت سرخه فقط، بل تحرقه فقدان أعزائه بحیث تخرج من مأمنه عندما یری أخاه جرسیوز مبتلیا بالبلایا والمصائب، لتنجیه منها.

فتجری قصص الشاهنامه کما نری فی قصة سرخه، فإنها إلی جانب الحروب

والإغارات والعداوات لاتخلو من العواطف. وهذا هو فن الفردوسى، والأبطال والأناس فى الشاهنامه، الذى يمزج الحروب بالعواطف الإنسانية والمحبة.

فينتهى قصةُ سرخة بمقتله. فيبقى النار فى قلوب الطورانيين محرقة. فهذه من خصائص الملحمة أن يحارَب من يقف إلى جانب الأعداء، خيرا كان هو أم شرا، سياوش كان هو أم سهراب، أم كان سرخه.

فإن ما يثير الحزن والألم هو أنّ من وقف إلى جانب العدو عدو، فلا تسود ساحة الحرب إلا السيوف والرماح. فليس هناک ما يفرق بين الصديق والعدو.

وإذا ما دققنا النظر وجدنا هناک مأساةٌ تتكرر فى الشاهنامه، وهى مأساة مقتل الابن بيد الوالد. فإن أفراسياب أوقعَ ابنَه فى مخالب الموت عندما أشعل نارَ الحرب. فإذا نسترجع الزمانَ فى الشاهنامه نرى أنه لو لم يسبب كاووس أن يُقتل سياوش، ولو لم يحاول غرشاسب ضد إسفنديار، فكان قتل الابن يبقى وصمةَ عار فى وجه رستم فقط، ولا يتعدى إلى غيره.

شـــب مرموز مرا كشت دگر تاب نماند
رنگ از هيبت شب بر رخ مهتاب نماند

درد شهنامه از اين است كه خون پسران
بى گنه ريخت، پدر خجلت سهراب نماند

ـ قد قتلتنى الليلةُ ذات الأسرار، فلم يستقر الصبرُ، ففُقد القرارُ. وابيضّ وجهُ القمر من هيمنة الليل وهيبته.

ـ فإنّ الألمَ السائد فى الشاهنامه هو نتيجة سفک دماء الأبناء الأبرياء بيد الآباء. (سورى، ١٣٨٢ش: ٢٦)

فالواضح أنّ فردوسى يعتقد بسيادة التقدير والجبر على مصير الإنسان. فالدهر عند فردوسى هو الذى يقود الإنسانَ إلى مصيره ويسبب الحروب والمقاتل.

به بازيگرى ماند اين چرخ مست — كـــه بازى بر آرد به هفتاد دست
زمـــانى بـــه خنجر زمانى به تيغ — زمـــــانى به باد و زمانى به ميغ

ـ فإنّ الدهر السكران كلاعب يلعب دوره بسبعين أسلوبا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ فيقوم بدوره باستخدام سيف حينا وباستخدام الرمح حينا آخر. كما يقوم به بالريح حينا، وبالسحب أحيانا أخرى.

نعم، «مع أنّ الشاعر يعلم أنه لا يستطيع أحد أن يفتح أبواب القدر المغلقة، فإنّ الإنسان، ومع أنّه يخضع فی الغاية للأقدار، فهو أيديها، يدعو الحوادث ويحقّقها. فهذه هی اليد التی إذا ظهرت من كمّ رستم، أغضبنا وفردوسی، وأحزننا.» (مختاری، ۱۳۷۹ش: ۱۷۵)

النتيجة

قد وقعت فی الشاهنامه حروبٌ كثيرة بين الإيرانيين والطورانيين مما أدّى إلى مقتل كثير من الأبرياء والمجرمين. فمقتل الناس خاصة الشباب منهم، أعداء كانوا أو أصدقاء، أثارَ حزنَ الشاعر. وهذا يعنی أنّ فردوسی كان يهتمّ بالقيم الإنسانية والنفوس البشرية، إلا أنّ الحروب لاتميز بين البریء والمجرم وبين العدو والصديق، فهی تحكم بين الجميع سويّا، وهذه هی ميّزة الملحمة والآثار الملحمية.

ومما يجلب الانتباه هو أنّ الأقدار يحكم على الأبطال فی حياتهم ومماتهم. وعندما يحكم الأقدار على موتهم فلا أحد يبعده عنهم. وهذا ما يشير إليه حكيمُ الطوس فردوسی قائلا: "لا أحد يستطيع أن يفتح أبوابَ الأقدار المغلقة" فيعجز الناس من دفع الموت عن رستم عندما يصل إلى غاية عمره، فيشير إلى ذلك قائلا: "عندما جاءه الموتُ زالت عنه القدرةُ" إلا أنّ مفتاحَ الموت ربما يعطيه القدرُ إلى من يريد لينفّذ أمره، فهو يكون العدو أحيانا، ويكون أبا أو أخا أحيانا أخرى.

ثم إنّ القصص التی يصوّرها فردوسی كلها خلق عن وعی، فإنّ الأسماء فی الشاهنامه، والقاتل ومن يقتل كلها لم يأتِ عن صدفة. إذن فإن سرخه بمعنى الحمرة، من صفات النار ذات لهب، كما أنّه بمعنى الحمامة الحمراء وهی رسول (ناهيد). ثم إنّ النار كما جاء فی كتاب (فرهنگ أساطير وداستان واره ها) هی وصلة بين الإنسان والآلهة. ومن هنا تتّضح العلاقة بين سرخه وبين النار والحمرة.

وكما نعلم أنّ رستم كان يعتقد بالميترائية، فلذلك قاتل وقتل إسفنديار الذی كان

يعتقد بالزرادشتية. فيمكن القولُ بأنّه لايقتل رستم أحدا دون سبب، وبعبارة أخرى يختار فردوسی الأشخاص الذين يريد قتلَهم بيد بطله الأول رستم. وهذا يعني أنّ هناك أسبابٌ أخرى لمقتل أبطال الشاهنامه دون الأسباب المعتادة بها كالعداوة والضغن وغيرهما.

المصادر والمراجع

إسلامي ندوشن، محمدعلي. ١٣٨٧ش. *زندگی ومرگ پهلوانان در شاهنامه*. ط٨. طهران: شركة سهامي انتشار.

حميديان، سعيد. ١٣٨٨ش. *شاهنامه فردوسی*. ط١٦. طهران: نشر قطرة.

رحيمي، مصطفى. ١٣٧٦ش. *تراجدی قدرت در شاهنامه*. ط٢. طهران: نيلوفر.

سرامي، قدمعلي. ١٣٨٨ش. *از رنگ گل تا رنج خار*. ط٥. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی.

سوري، محمد محسن. ١٣٨٢ش. *پس از عمری سکوت*. و مجموعه شعر. ط١. طهران: آرویج.

شميسا، سيروس. ١٣٨٧ش. *أنواع أدبی*. ط٣. طهران: ميترا.

صفا، ذبيح الله. ١٣٨٤ش. *حماسه سرایی در ایران*. ط٧. طهران: أمير كبير.

فردوسي، أبوالقاسم. ١٣٨٨ش. *الشاهنامه*. قام بتصحيحه سعيد حميديان على أساس نسخة طبعت في مسكو. ط١٦. طهران: نشر قطرة.

مختاري، محمد. ١٣٧٩ش. *حماسه در راز و رمز ملّی*. ط٢. طهران: توس.

ياحقي، محمد جعفر. ١٣٨٦ش. *فرهنگ أساطير داستان واره ها در ادبيات فارسی*. طهران: فرهنگ معاصر.

يوسفي، غلامحسين. ١٣٨٦ش. *كاغذرز*. ط٢. طهران: سخن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد

ناصر قاسمي*
ندا رسولي**

الملخص

عرفت إيران قبل الإسلام و بعده أنواعاً من المسارح التي استمدت مادتها من الأدب الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية من مثل: التعزية، وميرنوروزي (أميرالنيروز) والتقليد وتخت حوضي (عروض الحوض) وغيرها. كذلك شهدت إيران في العصر الساماني (٨٥٨ – ٩٦٨م) تطوراً كبيراً في الأدب، وفي هذا العصر بذلت محاولات في مجال المسرح والأدب المسرحي أيضاً، ولكن هذه الجهود ذهبت أدراج الرياح بعد هجوم المغول على إيران، وتعرض الأدب والثقافة في هذا البلد لنكسة رافقها انحطاط حتى العصر الصفوي في أوائل القرن السادس عشر للميلاد، فانبعثت في الأدب روح جديدة وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة ولكن بشكل مبدئي.

وقد عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربي الحديث ضمن مختلف أشكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون بطهران وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية. وكان ميرزا آقا تبريزي أول كاتب ومؤلف مسرحي إيراني؛ فقد كتب ثلاث مسرحيات قصيرة سنة ١٨٦٦م، نشر بعضها في حواشي صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م، كما استعان بفن الكتابة المسرحية في عرض آرائه السياسية والفلسفية.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرح، الأدب المسرحي، التعزية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، پرديس قم، إيران.
**. خريجة ماجستير من جامعة العلامة الطباطبائي، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم

Naserghasemi@qc.ut.ac.ir
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١/١٧هـ . ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣هـ . ش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.com

المقدمة

المسرح نوع من أنواع الأدب يستطيع الشخص أن يدرک من خلاله عادات المجتمع وتقاليده، والواقع أنه لم تخل أمة من الأمم من المسرح والتمثيل مهما كانت ظروفها، ومادام الإنسان موجوداً فی المجتمع فلايخلو المجتمع من التمثيل والمسرح لوجود الرغبة لدى الإنسان فی الاحتفال والتقليد.

كان المسرح منذ بدايته لوناً من ألوان التقليد ولم يكن مقتصراً على مكان معين، وكان يقام فی الاحتفالات التی يجتمع الناس فيها، وعلى هذا تعد جميع النزعات الاحتفالية ضرباً من التمثيل.

كذلک تعد الظواهر المسرحية من مظاهر التراث الشعبی؛ لأنها تتضمن المادة المعرفية والقيم الإنسانية والعادات القومية وتشكل حلقة وصل فی سلسلة الحياة المسرحية بمفهومها الحالی، ومن ثم فعلينا أن نحافظ عليها بوصفها ثروة فكرية وثقافية عظيمة.

وتأتی أهمية هذا البحث من الكشف عن جذور المسرح فی الحضارة الإيرانية منذ أقدم العهود، وما طرأ على هذا المسرح من تطور، لتأصيل المسرح فی إيران، وتأكيد جذوره القديمة، كما تأتی من خلال تعريف القارئ العربی بالمسرح فی إيران. والحقيقة أن المسرح فن أصيل تعرفه شعوب العالم، وليس صحيحاً ما يقال عن سبق أوربة ولاسيما اليونان إلى معرفة الفن المسرحی.

فی البداية حديث موجز عن المحاولات التی سبقت نشأة الأدب المسرحی فی إيران، ثم نعرض بعض الظواهر المسرحية الإيرانية، وأخيراً نتطرق فی إيجاز بالغ إلى نشأة المسرح فی إيران وإلى كيفية تعرّف المسرحيين الإيرانيين على المسرح بمفهومه الأوربی الحديث.

بدايات الأدب المسرحی فی إيران

١. ما قبل نشأة الأدب المسرحی

فی إيران القديمة إضافة إلى الفنون الجميلة التی تشمل الفن المعماری، والنحت، والموسيقى الغنائية، والحماسية، والمذهبية، والرقص، والرسوم، والنقوش، و... كانت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك آثار تدل على وجود المسرح والأدب المسرحي في ذلك العصر.

ونحن في الأغلب نعد اليونان مهد الأدب المسرحي، ونقول: إن المسرح نشأ في اليونان، ثم اقتبست الأقوام الأخرى، وبخاصة الشرقية منها هذا الفن منهم. ولكن ألم تكن اليونان مرتبطة بالشرق ولاسيما إيران في يوم من الأيام؟ ألم تكن بين حضارة اليونان وحضارة الأقوام الشرقية ولاسيما حضارة إيران علاقات ثقافية وعلمية مشتركة آنذاك؟

يقول ويليام دورانت: «كانت إمبراطورية إيران الملكية في عهد داريوش عام ٥٢٢ ق.م (ملك من ملوك عهد الأخمينيين) قد وصلت إلى ذروة القدرة والعظمة، وكانت تشتمل على أكثر من عشرين ولاية أو ما يسمّى "ساتراب" باللغة اليونانية. وكانت ولايات الشام وشرق آسيا والشرق الأوسط جزءاً من الإمبراطورية العظمى، ولم يشهد التاريخ دولة تدانيها في العظمة والاتساع.» (دورانت، ١٣٦٥ش، ج١: ٥٢٣)

ومما لا شك فيه أن هذه الولايات كانت ترتبط بأمور كثيرة لانستطيع أن ننكرها، منها العلاقات الدينية والمذهبية، ذلك أن إيران بغض النظر عن التقسيمات الجغرافية الجديدة كانت لها علاقات ثقافية وثيقة مع اليونان آنذاك، حيث يعتقد البعض أن ديونيزوس(إله من الآلهة) كان إله مذهب الهندو- الإيراني وفي اعتقاد اليونانيين أن وادي السينا الموجود في محافظة كرمانشاه في إيران الذي يطلق عليه حالياً «بيستون كرمانشاه» هو المكان الذي مضت فيه أيام ديونيزوس. (جنتي عطايي، ١٣٣٣ش: ٢٥)

وتجدر الإشارة إلى أن ديونيزوس كان إله اليونانيين نفسه وتأثرت نشأة مسرح اليونان بطقوسه التي كانت تجري سنويّا، ذلك أنهم كانوا في هذه الطقوس والاحتفالات يخرجون من معبد آكروبليس (معبد في كرمانشاه) تمثال إله ديونيزوس، ويحملونه إلى أثينا، وفي أثناء ذلك كانوا يقيمون حفلات اللهو والطرب وينشدون أشعاراً تسمى «ديتي رامب» مع فرقة مكونة من خمسين شخصاً، وكانت هذه الأشعار على شكل محاورة، وقد أدّت بمرور الزمن إلى إيجاد الحوار الدرامي. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

ومن الدلائل التي تُثبت وجود المسرح في إيران بقايا الاحتفالات والطقوس الدينية التي كانت تُقام منذ آلاف السنين، على الرغم من الصعوبات والعراقيل التي كانت

تواجهها، منها اعتقاد مهرپرستی (عبادة إله من آلهة الزرادتشت) الذی كان سائدا فی العهد الإخمینی، وبحسب العادة فی هذا الاعتقاد كان الممثلون يقيمون مصطبةً (منصةً) لتمثيل الطقوس المذهبية، وكان هناك أيضاً ممثلو «مصائب ميترا» (الشخصية الكبيرة القائدة لاعتقاد مهرپرستی) يضعون على وجوههم أقنعة مختلفة الأشكال ويعرضون طقوس العبادة واحتفالاتها على المصطبة (المنصة) ويتنكر أيضاً مشاركو هذه المراسم بأشكال مختلفة، ولكن هذا المسرح الطقوسی قد تغيّر إلى المسارح المذهبية التی أثّرت فی نشأة المسرح الإيرانی الحديث. (رضوانی، ١٣٥٧ش: ١٦٧)

ومن هذه الاحتفالات التی كانت تجری فی العصور الماضية والتی ماتزال تجری الاحتفال بحلول الربيع أو بعبارة أخری: الاحتفال ببعث الطبيعة بعد سباتها الشتوی. وهناك وثائق تشير إلى تعزية الناس فی بخاری من أجل موت «سياوش»، حيث يمثّل شخص «سياوش» وينام فی تابوت يحمله بعض الرجال معتبراً أن هذا الأمر له جذور أسطورية تحوّلت إلى الواقع. (بيضائی، ١٣٨٥ش: ٣٢- ٣١)

٢. بدايات نشأة الأدب المسرحی

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهدت إيران فی العصر السامانی (٨٥٨ – ٩٦٨م) تطوراً كبيراً فی الأدب – نظماً ونثراً– وبرز شعراء وأدباء كبار من أمثال رودكی، والشهيد البلخی، وبوشكور البلخی، ودقيقی، وكسايی، والمروزی وغيرهم. وقد اهتموا جميعا بالأدب ولاسيما النثر، وفی هذا العصر دعا الملوك والسلاطين الشعراء والأدباء إلى بلاطهم وأغدقوا عليهم الأموال وشجعوهم على الإبداع حيث بلغ الأدب، ولاسيما النثر، ذروته، ولكن بعد هجوم المغول على إيران فی أوائل القرن الثالث عشر الميلادی ذهبت هذه الجهود أدراج الرياح إذ أحرقت المكتبات والآثار الفنية المتبقية من هذا العصر. يقول المؤرخون: هؤلاء القوم قد ألحقوا أضرارا كبيرة بإيران فی المجالات كافة، بينما أصيبت إيران بالضعضعة والانحطاط اجتماعيا، واقتصاديا، وثقافيا، وحضاريا، وعادت إلى الوراء، وكادت هذه الفنون تضمحل، ولاسيما الأدب المسرحی، حتى جاء العصر الصفوی فی أوائل القرن السادس عشر للميلاد، ونفخ فی الأدب روحا جديدة، واهتم الأدباء والملوك بالأدب

وفن المسرح وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة، ولكن بشكل مبدئي وتقليدي، وسميت مسرحياته بالمسرحيات المذهبية. كانت مسرحيات هذا العصر تكتب نظماً، ولم يكن هناك كتّاب محدّدون في هذا المجال، وأدلى الشعراء بدلوهم في هذا المجال، وتركوا مسرحيات شعرية لاتخلو من طرافة أدبية، ولعلّ بعض هذه المسرحيات قدترجمت إلى اللغات الأوربية. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٤٩٨)

ذُكر أن في عهد الساسانيين خاصة في عهد بهرام گور (٤٢١ - ٤٣٨م) دخل اثناعشر ألف ممثل ومطرب بدويّ من الهند إلى إيران، وانتشروا فيها وقاموا بالتمثيل وعزف الموسيقى وعرض مسرح الدمى، وأصبحت لعبتهم أحد الجذور القوية للمسرح الإيراني. (بيضائي، ١٣٨٥ش: ٤٣)

٣. الظواهر المسرحية في إيران

شهدت إيران قبل الإسلام الظواهر المسرحية متمثلة في بعض الطقوس الدينية والاحتفالات القومية والمواكب الملكية، وعرفت إيران أيضاً بعد دخول الإسلام أنواعاً من المسارح التي استمدت مادتها من الأدب الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية، منها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ. نمايش تعزيه (= مسرح التعازي): وهو عرض مصائب أنبياء الله وأوليائه ومآسيهم ولاسيما عرض المؤلم لاستشهاد الإمام الحسين (ع) وأصحابه أو عرض لإحدى الوقائع التي حدثت في أرض الطف، وهو يقام في الأغلب في شهري محرم وصفر. وهذه المآسي المذهبية تشبه عروضاً دينية وأخلاقية كانت تعرض في القرون الوسطى بأوربا. (چرولی، ١٣٦٧ش: ٣٧-٣٦) ويعدّ مسرح التعزية من الأركان والعلامات المميزة للمسرح الإيراني على مرّ العصور، كما يقول جنتي عطائي: إن التعازي تعدّ أشهر الآثار الدرامية الإيرانية الأولى، بل يمكن أن نسميها أولى مآسي إيران المسرحية. (جنتي عطائي، ١٣٣٣ش: ٣٢)

كان مسرح التعزية يُكتب نظماً، ولأجل هذا دخل الأدب ودرسه الأدباء بوصفه مادة أدبية. ففي العصر الصفوي منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادي عمد الشعراء

إلى التبارى فى تدوين الأعمال النثرية ونظم البكائيات والملاحم التى تتخذ من مأساة كربلاء موضوعا لها.

كان مسرح التعزية يُنظم على وزن المثنوى (القالب الشعرى فى الأدب الفارسى الذى تختلف قافية كل بيت فيه عن قافية الأبيات الأخرى)، ولكن بعد مرور الزمن استخدمت فيه أوزان مختلفة منها: المسمّط والترجيع بند(من القوالب الشعرية التى يتكرر المطلع فيه بعد عدة أبيات) وأساليب مختلفة منها، كالأسلوب الخطابى، والوصفى والحماسى وغيرها... والخلاف الوحيد بين التعزية والشعر يكمن فى أن التعزية كانت تكتب بأسلوب حوارى.

وبوصف التعزية جنساً أدبياً مستمداً من المسرح الشعبى فقد استخدمت فيه اللغة العامّية ومصطلحاتها، وهى لغة تميل إلى البساطة فى هذا الشكل المسرحى الشعبى من بين كلّ أشكال الأدب الفارسى، فترتبط التعازى ارتباطاً مباشراً بعامة الإيرانيين وبأبسط مستويات اللغة، وبالتالى فإن الأشعار المستخدمة فيها لم تكن متينة وفخمة، بل كانت بسيطة وواهنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبرز فى مسرح التعزية عنصرا الشقى والولى أو بعبارة أخرى هناك جانب المظلوم البار المستضعف والظالم الشرير المستكبر، ولايخرج مضمون التعازى عن هذا الشكل. وفى هذا المسرح ينتهى الصراع لصالح الشرّ ظاهريّاً، و لكن الفائز الواقعى معنويّاً وفلسفيّاً ومذهبيّاً هو البار المحسن. (آزند، ١٣٧٣ش: ٩)

ففى المسرح الغربى، يتمّ فى هذه الثيمة (theme) التنويع فى الشخوص وفى هوية الصراع وفى تناوب الانتصار بين الخير والشرّ وفى أدوات إدارة الصراع وأسلوب حله وفى الرؤية المسرحية وما إلى ذلك. أما فى مسرح التعازى فكل هذه العناصر المسرحية واحدة ولايتغير فيها شىء، فطرفا الصراع لايتغيران ولاينتهى الصراع بينهما إلا بانتصار الشرّ ظاهرياً. (علوب، ٢٠٠٠م: ٢٤)

تنقسم التعزية حسب الموضوع إلى ثلاثة أقسام: أ. الواقعة ب. قبل الواقعة ج. المشهد.

أ. الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الأصلية التى تتطرق إلى استشهاد الإمام

الحسين(ع) وأصحابه فحسب.

ب. قبل الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الفرعية التی ليس لها استقلال روائی، بل كانت تُمثّل معتمدة على ارتباطها بحدث ما.

ت. المشهد أو المشاهد: وهی المسرحيات التی حوت عناصر مضحكة وكان لها استقلال روائی باعتبارها تُمثّل موضوعاً مستقلاً. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٢٤٢)

كان مسرح التعزية يعرض فی المجالس العامة أو القصور أو الهواء الطلق أو داخل الخيام... ولكنه كان يعرض فی أكثر الأوقات فی التكايا أو مركز المدينة أو القرية المقدسة، ويعرض أيضاً فی الأماكن المرتفعة فيحيط به المتفرجون، مع العلم أن التعزية قد خلت من الديكور والخشبة والأدوات الحديثة وما نعهده اليوم؛ فكان الديكور رمزياً بسيطاً جدّاً، إذ يكفی أن يوضع إناء ممتلئ بالماء كی يرمز إلى نهر الفرات، وكان صعود أو نزول الممثل فی الديكور يدل على سفره، ولم يكن المخرج متفرجاً بمعناه الحالی، بل كان من ضمن ممثلی مسرح التعزية الذی كان يقوم بإرشاد الممثلين فی ارتداء الملابس ويعلمهم طريقة مسک الأدوات الحربية. (چرولی، ١٣٦٧ش: ٣٨)

وكان الرجال فی مسرح التعزية يقومون بأدوار النساء، وكان بعض الممثلين يحفظون نص المسرح، ولكن أكثرهم كان يقرأ من النص المكتوب، ومن الجدير بالذكر أنه كان للموسيقى دور أساسی فی التعزية، فالممثلون يقومون بأدوارهم مع صوت الموسيقى المرتفع والجميل، وتمتلئ خشبة المسرح بالأدوات الموسيقية من مثل: الطبل، والصنج، وغيرهما. إن التعزية مليئة بالحوادث وفی كل لحظة تجری حادثة جديدة، وعندما يستشهد الممثل فی العرض تصل التعزية إلى ذروتها. (آژند، ١٣٧٣ش: ١١)

والملاحظ أن المتفرج عندما كان يشاهد العرض يستشف منه بعض مظاهر الظلم فی حياته، فيقارن عذابه بعذاب الأولياء ويتأثر به، معتبراً أن هذا الظلم كان أمراً واضحاً فی المجتمع الإيرانی المستبد من العصر الصفوی وما بعده.

وكان لكل تعزية مدير أو مخرج يطلق عليه "معين البكاء"، وكان يقوم بأعمال مختلفة فی العرض من مثل: التذكير بالأشعار المنسية، والتقصير من الحوار أو الإكثار منه، إضافة إلى الهجمات خلال العرض وتبديل الممثلين. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ٤٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى الرغم من أن نشأة مسرح التعزية وانتشاره فى البلاد ليس واضحاً تماماً، فإن الدراسات تشير إلى أن التعزية لها بذور فى إيران قبل الإسلام، ولاسيما لدى تأبينهم لسياوش، الشخصية التاريخية الإيرانية، وكذلك فإن لها جذوراً فى عصر الديالمة، ويذكر أن معزّ الدولة الديلمى أمر عام ٩٣١م بعد فتح بغداد بأن يجتمع الناس فى يوم عاشوراء ويقيموا التأبين. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٠)

تطورت التعزية فى عصر ناصرالدين شاه القاجارى بعد عودته من أولى زياراته إلى أوروبا عام ١٨٧٣م، حيث أمر بتجهيز تكية الدولة معمارياً لتصبح على غرار "ألبرت هول" (Albort Hall) الموجود فى العاصمة البريطانية بغرض عرض المسرحيات الحديثة فيها. ولكن حين رفض شيوخ المدينة المسرح الحديث تحوّل المسرح الذى بناه إلى تكية وقاعة لعرض تمثيليات التعزية. (المصدر نفسه: ٣٢١)

لقد ضعفت التعزية فى إيران بعد الثورة الدستورية واحتكاكها بالغرب حتى كادت تخرج عن إطارها العام. وعندما جاء رضا شاه البهلوى إلى السلطة قام بتوسيع العلاقات مع الغرب لتحديث كل المجالات، ولكنه لم يعن بالتقاليد والطقوس الشعبية عناية كبيرة، الأمر الذى أدى إلى ضعف مسرح التعزية والتقاليد المسرحية، فقام رضاه شاه وأنصاره بمنع هذا المسرح، ولكن الناس، وعلى الرغم من هذا التشدد ومعارضة الحكومة، حافظوا على المسرحية التقليدية فى أكثر المدن الصغيرة والكبيرة. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢)

ب. ميرنوروزى (= أمير النيروز): وهو من العروض التى لها جذور فى الطقوس القديمة، وقد مثّلت بأسماء مختلفة، وكان ميرنوروزى بعروضه يدل على بسط العدل والقسط، حيث ينبّه نظام الحكومة بتمثيله فى أيام النيروز لإجراء العدل والقسط فى البلد.

كان العرض يجرى على النحو التالى:

يختار الناس أميراً من بينهم فى الأربعاء الأولى من السنة الجديدة، ويطلقون عليه ميربهارى (أمير الربيع)، وفى هذا العرض كان ميرنوروزى يجلس على العرش عند طلوع الشمس، ثمّ ينبه أحد الأشخاص أعضاء البلاط على حضوره تعظيماً وتكريماً، فى حين يختار الوزير أشخاصا كالخدم والعازفين فى البلاط، فعندئذ كان ميرنوروزى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأمر بتحرير السجناء غير المذنبين، وبإصلاح ذات البين بين العائلات، ويجبر الأثرياء على تقسيم أموالهم بين الفقراء، وكانت حكومة نوروزى تستغرق من ٣ إلى ١٥ يوماً. (ايوبيان، ١٣٤١ش: ١٢٢، ٩٩)

ومن الجدير بالذكر أن هذا المسرح اندثر بعد مرور الزمن ولم يبق منه إلا ما يجول فى الذكريات.

ت. مسرح التقليد: وهو مسرح مليء بالفرح والضحک، وكان يطلق عليه المضحكة، وتعرض فيه موضوعات الحياة اليومية وقضاياها والظواهر شبه الأخلاقية، وهذه الموضوعات والمضامين كانت مأخوذة من الحكايات الشعبية والأساطير القديمة، علماً بأن نص هذا المسرح لم يكن مكتوباً، بل كان المقلدون يمثّلونه ارتجالاً.

إن مهرّجى البلاط كان لهم أثر بالغ فى تكوين هذا المسرح وتطويره، بينما كانت للتقليد أنواع مختلفة منها التاريخى، والأسطورى، والتخيّلى، وشبه الأخلاقى، والمستمد من قضايا الحياة اليومية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ث. معركه گيرى(=مسرح المعركة): وهو من المسارح التى ترجع جذورها إلى ما قبل القرن التاسع للهجرة، وينقسم أشخاص المعركة بدورهم إلى ثلاثة أقسام: أهل الحديث، وأهل القوة، وأهل اللعب. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٣)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمعركة هى من المسرحيات التى كان يمثلها شخص واحد فى الأماكن والساحات العامة مثل المقهى، وكانت المعارک تبدأ بعد طلوع الشمس بساعتين حتى الظهر، وقد تمتد إلى غروب الشمس، فعندئذ كان صاحب المعركة يغيّر مكانه مع صاحب المعركة الأخرى، ومن الأعمال التى كان يقوم بها أصحاب المعارک فى ذلک الزمن فى طهران ومدن إيران الأخرى: تعبيرخواب (العرافة)، وشعبده بازى (الشعوذة)، ومداحى(المدح)، وپهلوانى (ممارسات بطولية)، ومارگيرى (مسک الأفعى)، وميمون بازى (اللعب بالقردة)، وغيرها، وقد تغيّر مسرح المعركة بمرور الزمن وانقرض بالتدريج. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ج. نمايش تخت حوضى(= عروض الحوض): وهو من العروض الإيرانية الأصيلة التى تعود جذوره إلى العصر الصفوى (١٤٩٩ - ١٧٢٧م). وسبب التسمية أن البيت

الإيرانى التقليدى كان يضم حوضاً كبيراً يتوسط الفناء، تربى فيه الأسماك ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية، وفى المساء كان أهل المنزل يحيطون بهذا الحوض الذى يغطّونه بالخشب للمسامرة واستقبال الضيوف، وتقام على سطح الحوض تمثيلية قصيرة للتسلية. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٤- ٣٢٣) وكان الأسود فى هذا المسرح يشكل الشخصية المحورية وعُرِف بهذا الاسم.

تطوّر مسرح الأسود أو (تخت حوضى) منذ عام ١٩١٦م وتغيّر شكله ونسيجه، بينما دفعته تحولات سياسية واجتماعية فى البلاد إلى النهج الآخر، واستخدمت فيها القضايا السياسية والاجتماعية فلقى إقبالا جماهيريّا آنذاك بسبب رسوخه بين الناس. (غريب پور، ١٣٨۴ش: ۵۴)

وكان الارتجال وبداهة القول يشكّلان محوره الأساسى، بينما يرافقه الرقص والغناء، ويتميّز ببساطة اللغة وسهولة الإخراج وقلة ما يحتاجه من إمكانيات للعرض، وكانت اللغة النثرية هى الغالبة فى عروض الحوض، ويتخلل بعضها الأشعار وتتخذ عروض الحوض من روح الفكاهة والنقد الاجتماعى والسخرية محوراً لها.

وكان الزمان فى هذا المسرح سيالاً، وكان المسرح يستلهم أكثر مضامينه من الموضوعات التاريخية التى تستحضر الزمن الحاضر، بينما كان التضاد فى الأمور يحسب من عناصره الأصلية التى تتداول بين الأسود والشخصيات الأخرى.

ومما تجدر إليه الإشارة أن الأسود الذى يقوم بالدور الأول فى هذا المسرح قد يكون رمزاً لأفريقيا، حيث تصل جذوره إلى تعرف المسلمين على هذه القارة منذ عصر الإسلام. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٧)

ح. خيمه شب بازى(= مسرح خيال الظل أو الكراكوز): وهو من العروض التى كانت تقدم داخل الخيمة ليلاً، ويستمد مادته من الأساطير والحكايات الشعبية، والبطل فى هذا العرض يُسمى پهلوان كچل (البهلوان الأقرع)، وهو يمثّل دائماً جانب الخير أو يُؤدى أنماطاً متعددة من الشخصيات، ويعدّ هذا المسرح نوعاً من مسرح العرائس الذى يتمّ تحريک الدمى فيه بالخيوط، وكان الديكور صندوقاً يجلس المتفرجون على جانبيه، ويقوم بتحريک العرائس شخصان يقف أحدهما وراء الستار ويحرک الدمى، بينما يقف

الآخر فی الخارج ويضرب الدفّ ويُؤدّی الحوار ويشارک فی العرض. (بيضائی، ش: ١٠۶، ٨۵)

ويقتصر أسلوب التعبير على الحوار المباشر بين الشخصيتين، واللغة المستخدمة فيه غالباً هی اللهجة العامية بصورتها الجارية على لسان الناس، ويستمد موضوعاته من الحياة اليومية والواقع الاجتماعی، وحين يتمّ تقديم العرض أمام المارّة فی الطرقات يجمع بعض المال من المتفرجين فی نهايته.

وكان يُطلق على هذا العرض فی أصفهان «عروسک پشت پرده» (= الدمية خلف الستار) وكان معروفاً بين سكان مدينة شيراز بـ(جی جی ويجی)، والجدير بالذكر أن القصص التی كان يُعاد ذكرها فی مسرح الكراكوز كانت منتقاة من قصص چهار درويش(أربعة دراويش)، وپهلوان كچل (البطل الأقرع)، والسليم خان، وحاجی وشلی وحسن كچل (حسن الأقرع) وغيرها من القصص التی كانت مشهورة فی تلک الأيام وما قبلها، واللافت للنظر أن الممثل الذی كان يحرّک الدمی كان يُطلق عليه اسم «الأستاذ» والذی كان يتكلم بدل العرائس يسمی «تلميذاً». (آژند، ١٣٧٣ش: ١٩)

خ. پرده خوانی(= قراءة المشهد المسرحی): وكان هذا المسرح يتضمن إضافة إلى العرض المذهبی فن التصوير، ويعرض هذا المسرح المأساة أو المصيبة مع الرسم والصورة، وكان لكل مشهد حكاية تُشخّص مع قارئ المشهد وتعرض الرسوم.

إن زمن نشأة هذا المسرح ليس واضح المعالم، ولكن الدراسات تشير إلى أن جذوره تمتدّ إلى العصر الصفوی إذ إنه بعد تلک الفترة نضج وتطور، ومما يجدر ذكره أنه فی صدر الإسلام أهمل هذا المسرح وذلک أن الإسلام يرفض أی شكل أو تصوير، ولكنه مع مرور الزمن لقی اهتماماً جماهيرياً واسعاً. (المصدر نفسه: ١٩)

فی هذا المسرح كان قرّاء المشهد يبادرون إلى ذكر ما حدث قبيل الواقعة تمهيداً للعرض وفضائه ويقدمون غناءً حسناً ويذكرون مناقب أولياء الله وفضائلهم. (عناصری، ١٣۶۶ش: ١٨٠)

كذلک كان قرّاء المشهد مطلعين على فن التصوير والرسم وعلى الروايات المختلفة، فكانوا يستخدمونها فی وقتها ارتجالاً، كانت المشاهد فی هذا العرض تتشكّل من عدة

مجالس يُذكر فيها حوادث ومصائب حياة أهل البيت(ع). (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۹)

د. نمايش نقالى(= مسرح النقل والحكاية): وهو نقل الحديث أو الحكاية نظماً أو نثراً، والنقال هو الذى ينقل الوقائع والحكايات بالإحساس والحماس ويرافقها بالحركات والسكنات، بينما كان النقال يستطيع بحد ذاته أن يشجّع عدداً من الناس على الأمور العامة أو الشخصية. وكان النقال يقوم بسرد أساطير الشاهنامه للفردوسى وقصصها، حيث إنه بهذا العمل كان يهيج أحاسيس المستمعين القومية والحماسيّة إضافة إلى التسلية، وكان النقال أو الحكواتى يؤدى بصوته أو أحياناً بحركات جسده جميع أدوار أبطال حكايته وهو يقصّ على المستمعين وقائع السير والأساطير والحكايات المثيرة. (بيضائى، ۱۳۸۵ش: ۸۱؛ ملكم، ۱۸۷۶م: ۱۹۸و۱۹۷)

وتشير الدراسات إلى أن مسرح النقال انتشر بين الناس بعد الإسلام ولاسيما فى العصر الصفوى، واحتلّ مكانة متميّزة فى المجتمع، وقام النقالون بإعادة قراءة الملاحم الحماسية والغنائية للناس. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۲۰)

ر. بقال بازى (= مسرح البقال): وهو من المسرحيات التقليدية التى كان يمثل فيه البقّال البخيل ومساعده المضحک الكسول وكثير النسيان، حيث كانا يُضحكان الناس بأعمالهما. والحقيقة أنه فى هذا المسرح كان يقوم البقال ومساعده بتمثيلهما بغرض إضحاک المتفرجين. (المصدر نفسه: ۱۴)

وهناک عروض وتمثيليات أخرى لم يبق منها شيء.

۴. نشأة المسرح الحديث فى إيران

أما المسرح الحديث فقد غرست جذوره فى أواسط عهد الدولة الصفوية بدءاً من المسرحيات المضحكة التى كانت تعتمد على تقليد القرويين السذّج والشخصيات الغريبة فى المجتمع الإيرانى، ثم امتلأت بالتدريج بالأحداث البسيطة والجزئية وركزّت على نماذج حيّة من الحياة والمجتمع. وقد ارتبط هذا الفن بالبلاط وانتقل إلى منازل الأشراف والأغنياء فى عهد ناصرالدين شاه القاجارى (۱۸۲۹ – ۱۸۹۲م) وبعودة المبعوثين من أوروبا بدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة وأقيمت المسارح الحديثة فى إيران.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(براون، ١٣٢٩ش: ٣٢٨)

عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربى الحديث ضمن سائر أشكال الآداب والفنون الأوربية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون(وكانت تدرس فيها الأساتذة الأجانب العلوم والفنون الجديدة) وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية.

ففى داخل مبنى دارالفنون بطهران ومنذ إنشائها عام ١٨٥١م، تمّ إنشاء قاعة على غرار مسارح أوروبا تتسع لحوالى ثلاثمائة متفرج بأمر من ناصرالدين شاه. ومما تجدر الإشارة إليه أن الممثلين كانوا يختارون عروض الفكاهة التى تلائم ذوق الملك، وتوافقه؛ وكان من الصعب عرض مسرحيات نقدية واجتماعية فى حضرته. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٣٥)

بدأت حركة ترجمة الآداب الغربية وأعمالها المسرحية منذ إنشاء دارالفنون وإيجاد قسم دار الترجمة فيه. وكان للمسرح الفرنسى الأثر الأكبر فى هذا المجال من خلال ترجمة أعمال موليير. ومن أوائل المسرحيات التى ترجمت إلى الفارسية، مسرحية «گزارش مردم گريز» (= التقرير يهرب منه الأنام) لموليير، وهى مسرحية شعرية ترجمها المترجم البارع ميرزا حبيب أصفهانى عام ١٨٦٥م. (آژند، ١٣٧٣ش: ٢٠-١٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان ميرزا آقا تبريزى أول كاتب ومؤلف مسرحى إيرانى؛ كتب ثلاث مسرحيات قصيرة باللغة الفارسية عام ١٨٦٦م، ونشر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م. وقد استعان تبريزى بفن الكتابة المسرحية فى طرح آرائه السياسية والفلسفية ومساوئ الإقطاع والاستبداد، علماً أن الكاتب فتحعلى آخوند زاده كان رائد الكتابة المسرحية فى إيران وتأثر بمسرحيات موليير؛ فقد كتب مسرحية «حكايت ملا ابراهيم خليل كيمياگر» (=حكاية الشيخ إبراهيم الخليل عامل الكيمياء) على غرار المسرحيات الغربية باللغة التركية فى عام ١٨٥٠م، ثم ترجمت هذه المسرحية ومسرحياته الأخرى إلى الفارسية على يد ميرزا جعفر قراجه داغى. وكان آخوند زاده أول كاتب مسرحى فى آسيا بوجه عام وفى إيران بوجه خاص، وهو الذى روج لكتابة المسرحية بأسلوب غربى، وقد عُرف بموليير الشرق. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

وبعد الحرب العالمية الثانية حدث انقلاب فی المسرح الإیرانی وازدهرت حركة التأليف والترجمة للمسرح، وظهرت الفرق المسرحية القوية، ومع دخول التلفزيون إلى المجتمع الإیرانی زاد الاهتمام بالمسرح، وأنشئت كليات للمسرح والسينما فی أكثر المدن الإيرانية.

النتيجة

إن الشرق كان وما زال مهدا للحضارة والثقافة والفن، لكن جعلتنا سيطرة المستعمرين متخلفين وجاهلين لثقافتنا وحضارتنا، فقد سلبوا منا كل المكتسبات الثقافية والفنية والعلمية، وهم الآن يصدرون لنا الثقافة والفن مع تحوير طفيف، ويدّعون أن هذا شیء جديد ويقدّمونه لنا على أنه إضافة جديدة إلى عالم المعرفة.

وإذا أمعنا النظر فی التقاليد والظواهر المسرحية للشعب الإیرانی القديم نجد أنهم- رغم قلة الإمكانيات- استخدموا فی التمثيل من العلامات والرموز والدمى والأقنعة ما كان له أكبر الأثر فی تطور المسرح والأدب المسرحی.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

آرین پور، یحیی. ۱۳۷۲ش. *از صبا تا نیما*. تهران: انتشارات زوّار.

آژند، یعقوب. ۱۳۷۳ش. *نمایشنامه نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰ ش*. تهران: نشر نی.

ایوبیان، عبدالله. ۱۳۴۱ش. *«میرنوروزی، میرمیرین»*. مجله دانشکده ادبیات تبریز. شماره ۱.

براون، ادوارد. ۱۳۲۹ش. *تاریخ ادبیات ایران*. تر: رشید یاسمی. تهران: مروارید.

بیضایی، بهرام. ۱۳۸۵ش. *نمایش در ایران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشن‌گران ومطالعات زنان.

جنتی عطایی، ابوالقاسم. ۱۳۳۳ش. *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: صفی علیشاه.

چرولی، انریکو. ۱۳۶۷ش. *نمایش در ایران*. تر: جلال ستاری. تهران: انتشارات نمایش.

دورانت، ویلیام جیمز. ۱۳۶۵ش. *تاریخ تمدن*. تر: احمد آرام. تهران: سازمان انتشارت وآموزش انقلاب اسلامی.

رضوانی، مجید. ۱۳۵۷ش. *خاستگاه اجتماعی هنرها*. به کوشش فیروز شیروانلو. تهران: فرهنگسرای نیاوران.

سخنور، جلال. ١٣٧٣ش. *تئاتر وهنرهای نمایشی*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد تهران.

علوب، عبدالوهاب. ٢٠٠٠ م. *المسرح الإيراني*. القاهرة: مركز الدراسات الشرقية.

عناصری، جابر. ١٣٦٦ش. *درآمدی بر نمایش ونیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.

غریب پور، بهروز. ١٣٨٤ش. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

ملک پور، جمشید. ١٣٦٣ش. *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: توس.

ملکم، سرجان. ١٨٧٦م. *تاریخ ایران*. تر: میرزا حیرت. تهران: سعدی.

همایونی، صادق. ١٣٦٨ش. *تعزیه در ایران*. شیراز: انتشارات نوید.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

الرّدّ على منظّرى انزياحية الأسلوب؛ رؤية نقدية

محمّد هادى مرادى*
مجيد قاسمى**

الملخص

لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلّا فى بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللّغويّة الحديثة، ويعدّ شارل بالى (١٩٤٧-١٨٦٥م) مؤسّس علم الأسلوب فى المدرسة الفرنسية، وخليفة ''سوسير'' فى كرسىّ علم اللّغة بجامعة ''جينيف''.والأسلوبية هى تشبه عملية نقدية تريد أن تكتشف الأسس الجمالية التى يقوم عليها الأثر الأدبى. ومن أبرز الأسلوبيات التى ظهرت، أسلوبية الانزياح.

والانزياح يعدّ تفنّنا فى الكلام وتصرفا فيه يكسب النّصّ قيمة جمالية، وينبّه إلى أسرار بلاغية كثيرة، وهو من فنون التّواصل بين المبدع والمتلقّى؛ لأنّه يبرز إمكانات المبدع فى استعمال الطّاقة التّعبيرية الكامنة فى اللّغة، لإيصال رسالته إلى المتلقّى بكلّ ما فيها من القيم الجمالية، فينزاح الأسلوب عن نمط الأداء المألوف المعتاد، ليحقّق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التّركيب العادىّ.ولكن هناك بعض الدّارسين خيل إليهم أنّ الأسلوب ليس إلّا انزياحا عن النّمط المألوف.ولقد سار صاحبا هذا المقال إلى ردّ هذا الزّعم مستعينين ببعض الشّواهد الشّعرية والقرآنية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلمات الدّليلية: الانزياح، الأسلوبية، الرّدّ على انزياحية الأسلوب.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبائى، إيران.
**. طالب الماجستير بجامعة العلامة الطباطبائى، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: حسن شوندى
Hadimoradi29@gmail.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣٠هـ. ش

المقدمة

كلّ منشئ – من حيث هو إنسان – يختلف عن أقرانه المنشئين بما يتّسم به من سمات ذهنية، وفكرية، وانفعالية، وأمزجة وطباع، سوية كانت أم غير ذلك. وبديهيّ أن يختلف الأسلوب – الذى هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها – من فرد لآخر؛ فهذا التّمايز الشّخصيّ يتبعه تفرّد فى الأسلوب.

شاع مصطلح الانزياح فى الدّراسات الأسلوبية الحديثة إلى حدّ كبير، ممّا جعل بعض المحدثين والنّقاد يعرّف الأسلوب بأنّه انزياح أى: تباعد عن المعيار.فهم يعتبرون الأسلوبية علم الانزياحات، ويختزلون الأسلوب إلى مجرّد الانزياح.فبرأيهم يكتسب الأسلوب فرادته بما يمنحه الانزياح من خصوصية.

البحث عن الانزياح منتشر فى أغلب الكتب الأسلوبية بيد أنّها لاتبسط الحديث عنه وهى فى معظمها تشير إلى الذين يطرحون نظرية انزياحية الأسلوب ولكنّ تلك الكتب لاتقوم بدرس هذه النّظرية من منظار نقدى. وهذا لايحول دون إثارة تساؤل مشروع هو: هل كلّ انزياح عن المعيار فى الاستعمال العادىّ هو حتما حدث أسلوبىّ؟ أو هل كلّ تأثّر أسلوبى هو بالضرورة انزياح عن المعيار أو عدول عن النّمط فى التعبير؟ فالمقالة هذه تسعى فى مسيرها تعريف الانزياح وتبيينه أوّلا ثمّ الإتيان بما يؤيد زعمنا بالوعى المطروح ثمّ التسليم لذلك الوعى أو رفضه مستدلّا.

تعريف الانزياح

بدءا نشير إلى أنّ للانزياح مقابلين اصطلاحين هما (Deviation) و (Deviance)، وهما مترادفان يستعملان بالمعنى نفسه، وإن اجتهد بعض الكتّاب – من مثل ليج Leech – فى وضع تمييز فارق بينهما، مؤثرين مصطلح (Deviance) على (Deviation) إلّا أنّ طابع الشيوع لازم (Deviation) فى حين انحسر مجال (Deviance) الدّلالى فى الإحالة إلى بعض الجمل الشّاذّة التى لاتتماشى مع قواعد النّحو، أى تلك الّتى لها شكل مشوّه، وقد يتعدّى (Deviance) هذا الانحسار قليلا، ليغدو مصطلحا جامعا لأىّ ملفوظ يكون فى حالة عدم توافق مع المعايير النّحوية والدّلالية أيضا، المتفق عليها فى اللغة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القياسية. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٤)

والانزياح هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسى Ecart، إذ إنّ هذه الكلمة تعنى فى أصل لغتها ''البعد'' أيضا.حتّى إنّ بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجمها بذلك، ولكنّ كلمة البعد لاتقوى على أن تحمل المفهوم الفنّى الذى يقوى الانزياح على حمله. (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ٤٩)

الانزياح هو «استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّى ما ينبغى له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر.» (المصدر نفسه: ٧)

بعبارة أخرى الانزياح هو «اختراق مثالية اللّغة والتّجرّؤ عليها فى الأداء الإبداعى، بحيث يفضى هذا الاختراق إلى انتهاك الصّياغة التى عليها النّسق المألوف والمثالىّ، أو إلى العدول فى مستوى اللّغة الصّوتى والدّلالى عمّا عليه هذا النّسق. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥)

فقد اعتقد جان كوهن Gean cohen أنّ الانزياح «هو وحده الذى يزوّد الشّعرية بموضوعها الحقيقىّ.» بيد أنّ هذا الانزياح لايكون شعريا إلّا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا من غير المعقول: «إنّ الأوّل خطأ شأنه شأن الثّانى، غير أنّ خطأ الأوّل ممكن التّصحيح من حيث إنّ الثّانى يتعذّر التّصحيح معه. وليس هذا التّصحيح إلّا قبول التّأويل بما هو صحيح. وهذا يغدو متعذّرا إن ما تعدّى الانزياح درجة معينة. فالانزياح المفرط كلام غير مقبول مستعص على التّأويل مستحيل التّواصل، والانزياح لايكون شعريا إلّا لأنّه يعود فى لحظة ثانية لكى يخضع لعملية التّصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التّواصلية.» (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ١٠٣)

فالاستراتيجية الشّعرية تأسيسا على كوهن ذات طورين، أوّلهما سلبىّ يحيد فيه النّصّ عن سبيل القاعدة المثلى، ويخرق القانون فتنبثق فى هذا الطّور المنافرة حيث يعرض الانزياح. والطّور الثّانى إيجابىّ تفقد فيه المنافرة ميدانها لصالح الملائمة حيث نفى الانزياح الّذى تستعيد فيه اللّغة انسجامها الذى تخلّت عنه فى الطّور الأوّل. فتتمّ عندها آلية الواقعة الشّعرية.مثال ذلك قول المتنبّى:

ولم أرَ قبلى من مشى البحر نحوه ولا رجـــلا قــامت تعانقه الأسدُ

يتأتّى الانزياح من خرق قانون يقتضى، فى الجملة الإسنادية المثالية، ملائمة المسند (مشى) و(تعانقه) للمسند إليه (البحر) و(الأسد) فالانزياح هنا لايحصل إلّا إذا نظرنا إلى المفردات بمعانيها الحرفية، أى (البحر = جماد) و(الأسد = حيوان) فتكون – عندئذ – متنافرة فى هذه المرحلة (عرض الانزياح) ثمّ تستعيد تلك المنافرة جرّاء المرحلة الثانية (نفى الانزياح) التى تتدخّل فيها الاستعارة لأجل إعادة الجملة إلى المعيار وإحداث ملائمة دلالية، حيث يتمّ فيها العبور من المعنى المعرفى إلى معنى آخر له به علقة، (البحر← الكريم) و(الأسد←الشّجعان). وبهذا تستعيد الجملة انسجامها. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥–٧)

أنواع الانزياح

هناك أشكال مختلفة للانزياح.من أهمّها ـ فيما يبدو ـ ثلاثة تقسيمات، منها تقسيم جان كوهن ـ الذى قيل عنه المنظّر الأوّل للانزياح – وليج، وعدنان بن ذريل.

أمّا كوهن فيقسّمه إلى:

١. الانزياح الاستبدالى: وهو الذى يتعلّق بجوهر الوحدة اللّغوية أو بدلالتها مثل الاستعارة، والمجاز، والكناية، والتّشبيه.أمّا الاستعارة فاسترعت فيه معظم الانتباه، وكان الحظّ الأوفر لها. ومضى شرحها آنفا.

٢. الانزياح التّركيبى: ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة فى ربط الدّوالّ بعضها ببعض فى العبارة الواحدة أو فى التّركيب والفقرة.فكلّ تركيب خرج عن القواعد النّحوية المعتادة وأصولها هو انزياح تركيبىّ، وهو يتمثّل فى التقديم والتّأخير، والحذف، والإضافة، والانتقال من أسلوب إلى آخر وغيرها.

والواضح أنّ التّقديم والتّأخير وثيق الصّلة بقواعد النّحو حتّى إنّ كوهن سمّى الانزياح النّاتج من التّقديم والتّأخير بـ"الانزياح النّحوى" وسمّاه أيضا بـ"القلب". (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ١١١–١٢٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وابن ذريل يذكر ثلاثة أشكال للانزياح، هى:

١. الانزياح السّكونىّ: الذى لصور البلاغة، ويتبدّى كبعد عن التّعبير المشترک.

٢. الانزياح الحركىّ: والذى يتبدّى كانقطاع فى الزّمان أو قفزة إلى المبادهة.

٣. الانزياح السّياقىّ: الذى للأسلوبيات، ويتبدّى كشذوذ دلالىّ، استنادا إلى تصادم السّياقات.ناهيک أنّ الأسلوب كفرادة شعرية هو نفسه يؤسس قطعا فى النّسيج اللّغوىّ للشّعر. (ابن ذريل، ١٩٨٩م: ٢٧-٢٨)

وقسّم ليج الانزياح إلى ثمانية أقسام، هى: ١. اللغوىّ ٢. النّحوىّ ٣. الصّوتىّ ٤. الكتابىّ ٥. المعنوىّ ۶. اللّهجىّ ٧. الأسلوبىّ ٨. الزّمنى. (صفوىّ، ١٣٩٠ش: ٥١-٥٨)

الأقوال فى: "الأسلوبية هى علم الانزياحات"

إنّ الأسلوبية stylstics (أو علم الأسلوب) لاتزال ـ على وفق أولمانو هو لسانىّ مختصّ فى اللّغات الرّومانية - غير محدّدة ولا منظّمة، وإن كانت مفعمة بالحركة والحيوية، ذلک أنّها - إلى حدّ ما - لاتمتلک نظاما من المصطلحات مسلما به ولاتحديدا للغايات والمناهج متّفقا عليه، ولهذا جماعة (مو) le groupe «mu» لم تتوان عن وصفها بـ«التّنّين» لأنّها رغم ما قيل عنها وما كتب تظلّ خفية. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١۴٢)

إنّ مصطلح الانزياح يستخدم بنحو شائع فى الأسلوبية حتّى إنّه يتراءى فى تعريفه الأسلوب (style) نفسه.

يرى سبيتزر الألمانى وبييرجيرو (pierreGuiraud) الفرنسىّ أنّ الأسلوب انحراف عن النّمط، وانتهاک له ومخالفة. فيتّخذ سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصّية الأسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثمّ يتدرّج فى منهج استقرائى يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسمّيه بالعبقرية الخلّاقة لدى الأديب.

أمّا تودوروف فإنّه ينظّر الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرّفه بأنّه "لحن مبرّر" ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيا للأشكال النّحوية الأولى. ثمّ يحاول حصر مجال هذا الانزياح - مُحِيلا إلى جان كوهين ـ فيقرّر أنّ الاستعمال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكرّس اللغة فی ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوی النّحوی، والمستوی اللانحوی(Agrammatical) والمستوی المرفوض؛ وويمثّل المستوی الثّانی أريحية اللغة فيما يسع الإنسان أن يتصرّف فيه.

ولايخرج ريفاتير(Micheal Riffaterre) فی تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح ـ وإن حاول الإيماء بغير ذلک – ويعرّفه بكونه انزياحا عن النّمط التّعبيریّ المتواضع عليه، ويدقّق مفهوم الانزياح بأنّه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلی ما ندر من الصّيغ حينا آخر. (المسدی، ۱۹۷۶م: ۱۰۳– ۱۰۲)

يقول فيلی سانديرس: «إنّ تعريف الأسلوب خروجا علی المعيار "مذهب بحثی أسلوبی ركيزته الأسلوب الأدبی" فتعدّ اللغة العادية الحالات التی تخرج علی المعيار أخطاء، غير مقبولة، وتعدّها اللغة البشرية شواذّات يمكن استعمالها، وتذهب أبعد من هذا، فتری أنّ الجودة الشّعرية لأیّ عمل لغویّ معتمدة علی هذه الحالات.» (سانديرس، ۲۰۰۳م: ۵۸)

وتقول ميمنت ميرصادقی: «الأسلوب انحراف عن طريقة التّعبير يميز صاحبه من الآخرين، بعبارة أخری الأسلوب انزياح (أو انحراف) عن النّمط المألوف.» (سبک انحراف يا تمايزی است كه در شيوه بيان هر كس نسبت به ديگر شيوه های بيان وجود دارد و به عبارت ديگر سبک انحراف از نرم يا هنجار بيان ديگران است.) (ميرصادقی، ۱۳۸۵ش: ۱۴۸)

ويقول سيروس شميسا: «الأسلوب انحراف أو خروج عن الأنماط العادية للغة.» (سبک حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است. = Deviation from the norm) (شميسا، ۱۳۷۵ش: ۳۲)

ويقول أحمد محمّد ويس: «بالانزياح وحده يمكن للأدب أن يرتقی، ويمكن للأديب أن يخلّد.» (محمّد ويس، ۲۰۰۲م: ۵) كما أنّه يری إعجاز القرآن الكريم مرتهنا بانزياحيته فيقول: «فلئن جاء القرآن الكريم بلغة عربية فإنّه لم يأتِ بها موافقة تمام الموافقة لما عليه العرب، بل كانت له طريقة جديدة فی استعمال اللغة استعمالا يخرج بها كثيرا عمّا هی عليه عندهم. فهی ـ كما يقول مالک بن نبیّ – طريقة فجائية غريبة تقتضيها طبيعة

الرّسالة الإسلامية، وفى هذا يقول ابن نبىّ مرّة أخرى: ''لقد كان حتما على القرآن – إذا ما أراد أن يدخِل فى اللغة العربية فكرته الدّينية ومفاهيمه التّوحيدية ـ أن يتجاوز الحدود التّقليدية للأدب الجاهلى.والحقّ أنّه أحدث انقلابا هائلا فى الأدب العربى بتغييره الأداة الفنّية فى التعبير: فهو من ناحية قد جعل الجملة المنظّمة فى موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة أدخل بها مفاهيم وموضوعات جديدة لكى يصل العقلية الجاهلية بتيار التّوحيد ''ويلفت انتباهنا فى قول ابن نبىّ بيانُه أنّ انزياح القرآن كان فى الأداة اللّغوية الفنّية، وكذا فى الفكرة الجديدة.وبهذا حدث الانقلاب الهائل فى الأدب العربى الّذى كان الشّعر عمادَه.فإذا جاز اعتبار الشّعر فى عمومه انزياحا عن لغة الحديث فإنّ القرآن الكريم انزياح على الانزياح.وينبغى أن نذكر بداءة أنّ القرآن – على ما هو معروف – قد حقّق لقريش ومن لفّ لفّها مفاجأة من نوع خاصّ بحيث وقفت بإزائها حائرة فى وصف هذا الكلام: أهو شعر.. أم سحر.. أم قول كاهن..؟.. ولكن القرآن الكريم لم يكن شيئا من ذلک البتة. وهكذا فإنّهم بهذه الأوصاف المرتبكة وعدم إجماعهم على وصف واحد قد أقرّوا بخروج القرآن عن مألوف كلامهم. وتأكّد ذلک إذا عجزوا عن معارضته. فالمعجز هو ما جاوز قدرة البشر، ومن شأن وقوعه أن يثير الدّهشة والمفاجأة، لأنّه انزياح عن المألوف وانزياح عن الممكن البشرىّ.» (المصدر نفسه: ٢٩)

وكثيرون آخرون يختزلون الأسلوب إلى البنية الأدبية المنزاحة لما فيها من الوظيفة التّأثيرية الجمالية.

يقول شفيعى كدكنى: «ليس الشّعر إلّا كسر نمط اللغة العادية والمنطقية حقّا.» (شعر در حقيقت چيزى نيست جز شكستن نرم زبان عادى ومنطقى.) (شفيعى كدكنى، ١٣٨٩ش: ٢٤٠)

يقول جان كوهن: ـ الذى قيل عنه المنظّر الأوّل للانزياح – «الانزياح هو وحده الذى يمنح الشّعرية موضوعها الحقيقى.» (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ٧)

ويقول محمد عبد المطلب: «من المهمّ الإشارة إلى أنّ التّناول الأسلوبىّ إنّما ينصبّ على اللّغة الأدبية؛ لأنّها تمثّل التّنوّع الفردىّ المتميز فى الأداء، بما فيه من وعى واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادىّ المألوف، بخلاف اللّغة العادية الّتى تتميز

بالتّلقائية، والتى يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز. وليس معنى هذا أنّنا نقيم حاجزا صلبا بين اللّغة الأدبية ولغة الخطاب؛ لأنّ الأولى تستمدّ وجودها - بلا شک - من الثّانية، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة من الصّوت والكلمة والجملة، ثمّ القطعة بأكملها. بمعنى آخر يمكننا القول: إنّ لغة الأدب هى التى تحدّد الإمكانيات التّعبيرية الجمالية التى توجد بشكل اعتباطىّ فى لغة الخطاب، فتفيد منها فى إبداعات جديدة لاتنتهى. وعلى هذا يمكننا القول بأنّ علم اللغة هو الذى يدرس ما يقال، فى حين أنّ الأسلوبية هى التى تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتّحليل فى آن واحد.» (عبدالمطلب، ۱۹۹۴م: ۱۸۶)

ويستمرّ محمّد عبد المطلب فى موضع آخر قائلا: «اللغة العربية من اللغات التى لاتتميز بحتمية خاصّة فى ترتيب أجزاء الجملة، لكن المألوف فيها أن نجد بعض الرّتب المحفوظة ـ وخاصّة فى مجال الأسلوب الإخبارى - كتقدّم المبتدأ على الخبر، والفعل على فاعله، والفاعل عن مفعوله.وهى أمور تحدّث فيها النّحاة كثيرا فى مجال التّعبير، وبالمثل - أيضا - تحدّثوا عن الرّتب المحفوظة فى التّأخير، كتأخير الصّلة عن الموصول، والصّفة عن الموصوف، والمضاف إليه عن المضاف، ومع كلّ هذا تتأتّى مقدرة المبدع فى قلب هذه الأحوال متخطّيا لها بغية الانحراف عن النّمط المألوف، وقد يصبح هذا الانحراف يوما نمطا مألوفا هو الآخر - فى مثل ما أطلقوا عليه المجازات الميتة - فمستعمل اللغة يتصرّف بحرّية فى تنظيم تراكيبه دون استلام لاستخدام معين، ويصبح هذا التّصرّف الجديد خاصّة أسلوبية قد تأخذ شكلا عامّا فى عصر من العصور نتيجة لجهد مبدعين متعدّدين، أو يكون نتيجة جهد فردى لشخصية أدبية فذّة، تفرض باستعمالها نمطا من الأداء يؤثّر فيمن حولها مكانا وزمانا، كالجاحظ أو بديع الزمان وغيرهما من أصحاب الكتابة فى العصور القديمة والحديثة.» (المصدر نفسه: ۱۹۱)

ويقول فتح الله أحمد سليمان: «يعتمد تعريف الأسلوب - بالنّظر إلى النّص - على أنّه نوع من الخطاب الأدبى المغاير للخطاب العادىّ.» (سليمان، ۲۰۰۸م: ۲۰)

وهو يذكر أصول الأسلوبية فى التّراث من المنظورين النّحوىّ والبلاغىّ بحيث لايتحقّق المستوى الفنّى فيهما إلا بتجاوز المألوف. (المصدر نفسه: ۲۴)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على سبيل المثال جملة (أطعم محمّد خالدا خبزا)، نستطيع أن نجعلها بست عشرة صورة بتقديم كلماتها وتأخيرها، والمعنى فى كلّ صورة منها يختلف عن سائرها، وهذه الصّور المتعدّدة يقابلها تعبير واحد فى الإنكليزية هو:brea Khalid fed Mohamed (السّامرّايى، ٢٠٠٠م: ٥٥)

ويقول عبّاس رشيد الددة: «لانلبث أن نصادف عند التّجوال فى الحقل المعرفى وعيا نظريا يرى فيه تضايف بين الأسلوبية والانزياح على صعيد المفهوم. فالتّمرّد الذى يشهده عالم الخطاب الأدبىّ على الضّوابط المألوفة، أو انحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادىّ يعصف بوظيفته الإبلاغية، ويشوّش إرساليته، فيحدث أثرا جماليا.

وبإزاء هذا يزدوج المنطلق التّعريفىّ للأسلوبية فيمتزج فيه المقياس الألسنى بالبعد الأدبى الفنّىّ استنادا إلى تصنيف عمودى للحدث البلاغى. فإذا كانت عمليةَ الإخبار علّة الحدث الألسنىّ فإنّ غاية الحدث الأدبىّ تكمن فى تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتى الأسلوبية فى هذا المقام لتتحدّد بدراسة الخصائص اللّغوية التى بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخبارى إلى وظيفته التّأثيرية والجمالية، أى إنّها تعنى بمعارضة (البنية/النّمط) بـ(البنية/المنزاحة) من خلال رصدها تلك الخصائص اللّغوية التى يتحوّل بها الخطاب العادىّ إلى خطاب أدبىّ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ رصد تلك الخصائص ودراستها وفحص آلية ذلك التّحوّل أمر مرتهن – حسب البعض – بمجموعة إجراءات أداتية تشكّل نظاما استشعاريا يتحسّس تلك الخصائص فى النّصّ عبر مجموعة من العمليات التّحليلية التى تنضوى تحت الأسلوبية بوصفها منهجا يرمى إلى دراسة البنى اللسانية فى النّصّ الشّعرىّ وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطّابع المتميز للغة النّصّ الشّعرىّ نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التى تستتر وراء تلك البنى.فإنّ الأسلوبية تكشف – من خلال تحليل البنى اللسانية – عن البنى المتمّزة التى هى البنى الأسلوبية، إذ تضفى هذه الأخيرة على النّص القيم الفنّية والجمالية والسّمات الفريدة التى تكون – فى الوقت نفسه – بمثابة الباعث على التّحليل الأسلوبىّ. إنّ تحليلا كهذا يفتح كوى على التحليل اللّسانىّ الذى ما إن يكرّس نفسه لخدمة الأدب برصد تلك البنى المتميّزة والقيم الفنّية والجمالية حتّى يستحيل تحليلا

أسلوبيا. فليس الأسلوب سوى الانزياحات مبرّرة ما كانت لتوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيا للأشكال النّحوية الأولى.إنّ النّص حيثما يتنفّس من تسلّط النّمط وتبعيته، وينفلت من الاستعمال أو العرف اللّغوىّ فإنّ وظيفته الإيصالية تتراجع بإزاء الوظيفة الجمالية والتّأثيرية أىّ إنّه يتحوّل من تعبير محايد إلى تعبير موسوم، من تغيير غير متأسلب إلى الأسلوب.» (رشيد الددة، ۲۰۰۹م: ۱۴۲-۱۴۳)

وبعد فقد عدّد برند شبلنر أسماء كثير من الباحثين نقّادا ولغويين ممّن نظروا إلى الأسلوب على أنّه انحراف عن قاعدة ما. منهم سبيتزر، وموكاروفسكى، وثورن، وكوهن، وبيرفيش، وبرونيو، وليفن، وانكفست، وجويراود، وليش، وسايسى، وويلک، ووارين، وبلوخ، وسابورتا، وأومن، وباوم جارنتر، وإبراهام، وفرانجس، وهاسكل، وويمسات، وأوسجود، وفولر، وريفزين، وبزل، وأوهمان، وغيرهم كثير. (محمّد ويس، ۲۰۰۵م: ۱۰۶)

قبول أو رفض المدّعى المطروح

هكذا أناطت الأسلوبية بالانزياح مهمّة تنشيط المشغل الشّعرىّ فى النّصّ، وتأجيج وظيفته الفنّية والجمالية اللتين تستمدّان جرعة الحيوية منه، إذ يحسّ معه الإبداع بدبيب العافية داخل النّص، وفى غيابه يفقد ذلک الإبداع نبضه.وهكذا بسط الانزياح ظلّه على الأسلوبية حتّى غدت له منزلة ذات استقطاب وتمثّل، وقد ألمّت أغلب الاتّجاهات الأسلوبية بكون الأسلوب انزياحا عن النّمط.

مهما يكن من شيء فهذه المقالة لاتستطيع مرافقة هؤلاء المذكورين فيما زعموا، لأنّ هناک أسبابا تحظر إجمال الأسلوب فى الانزياح عمّا هو معيارىّ.

ويجب ألا نتركّز حول الأنماط المنزاحة عن الأصل فحسب، باعتبارها إبداعات برّاقة واضحة، بل إنّ دراسة الأسلوب الجارى على النّسق المألوف قد يبهرنا أكثر ممّا يبهرنا النّمط المنزاح عن الأصل.مثلما نراه من النّقاش اللغوىّ الذى أداره عبد القاهر الجرجانى حول قول النّابغة:

فـــإنّک كاللّيل الذى هو مدركى وإن خلت أنّ المنتأى عنک واسع

الشّاعر فى هذا البيت قد جاء بتشبيه لاتستطيع أن تحوّله إلى استعارة وأن تعامل الليل معاملة الأسد فى قولک (رأيت أسدا)؛ لأنّک لاتخلو من أحد أمرين: إمّا أن تحذف الصّفة وتقتصر على ذكر اللّيل مجرّدا، فتقول إن فررتُ أظلّنى الليلُ؛ وهذا محال لأنّه ليس فى الليل دليل على النّكتة التى قصدها الشّاعر من أنّه لايفوته، وإن أبعد فى الهرب؛ لسعة ملكه وطول يده. بل الفكرة التى يقدّمها التّعبير الجديد هى (إذا هربت منک استحالت الحياة كلّها علىّ ظلاما) أو (ضللت طريقى مثل من يضرب فى الليل) وهذا ما لم يهدف إليها الشّاعر. وإن لم تحذف الصّفة وجدت طريق الاستعارة فيه يؤدّى إلى التّعسّف؛ إذ لو قلت إن فررت منک وجدت ليلا يدركنى، وإن ظننت أنّ المنتأى واسع، والمهرب بعيد – قلت ما لاتقبله الطّباع؛ لأنّ العرف لم يجز بأن تجعل الممدوح هكذا. وينبغى الإشارة إلى أنّ الشّاعر اختار لفظة (الليلة) بدلا من (النّهار) – بما فيهما من الاحاطة والشّمول – لأنّ فى الأولى دلالة على موضع السّخط والغضب. (الجرجانى، ١٩٩١م: ٢٤٨٢٤٧؛ وأحمد بدوى، ١٩٦٢م: ٢٢٦)

فالنّابغة لم يحاول أن يتحرّک بعيدا عن الأنساق اللّغوية والنّحوية المألوفة؛ وإنّما تحرّک من طبيعة الموقف الإبداعىّ ذاته، والصّياغة عنده تأتى على نمط مألوف، ولكن مع ظهور إمكانات جمالية فى الأداء تستمدّ وجودها من قدرة الشّاعر ومن الموقف الشّعرىّ ذاته، ومن البعد الاستعمالىّ للألفاظ، الذى يكسبها كثافة فى الدّلالة.

لاتفوتنا الإشارة إلى أنّ هذا التّشبيه لايأخذ سمة منزاحة؛ لأنّ إنزياحية التّشبيه – حسب قول أحمد محمّد ويس – تحدث:

١. إذا كان التّشبيه مقلوبا: إنّما هو انزياح يرمى الشاعر من ورائه إلى تجديد ما بين يديه من صور يكون البلى قد داخلها فلم تعد تجذب المتلقّى. والحقّ من شأن التّشبيه المقلوب أن يحدث ـ بما يحدثه من الخروج عن العادة – شيئا من هذا الجذب.

٢. التّباعد بين الشّيئين أى الاعتماد على غير المألوف، وهو الذى يحدث فى النّفس العجب والأريحية وذلک أنّ موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف والمثير للدّفين من الارتياح، والمتألّف للنّافر من المسرّة، والمؤلّف لأطراف البهجة أنّک ترى بها الشّيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، كتشبيه الشّمس بالمرآة فى كفّ الأشلّ. (الجرجانى،

١٩٩١م: ١٣٠)

ولكنّ تشبيه النّابغة لايستوعب من التّباعد قدرا يصحّ إعطاءه سمة انزياحية بل اللّطف فى البيت مرتهن بقدرة الشاعر وذكائه فى وضع الكلمات موضعها واعتماده على التّشبيه دون الاستعارة.

٣. وقد عرض قدامة بن جعفر لأمر الانزياح أو العدول فى التّشبيه ضمن ما أسماه "التّصرّف فى التّشبيه" حيث يقول: «ومن أبواب التّصرّف فى التّشبيه أن يكون الشّعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شىء بشىء فيأتى الشّاعر بغير الطريق التى أخذ فيه عامّة الشّعراء.» (ابن جعفر، ١٣٠٢ش: ٣٩)

٤. الإتيان بما لم يفطن إليه أحد من قبل. (محمّد ويس، ٢٠٠٢م: ١٤٣)

إذا أردنا نقاش أو مقاربة هذا الأخير مع بيت النّابغة رأينا أنّ الشّاعر لايهدف (بذكر اللّيل) غير إبراز الشّمولية (أو القدرة) وموضع السّخط. وهذان الأمران لم يجهلهما العرب من قبل.كما يقول امرؤالقيس:

وليل كموج البحر أرخى سدولَه   علـــىّ بـــأنواع الهموم ليبتلى

يريد: ربّ ليل يحاكى أمواج البحر فى توحّشه ونكارة أمره أرخى علىّ ستور ظلامه، مع أصناف همومه ليختبر أمرى وينظر ما عندى من الصّبر لشدائد الدّهر. (الزّوزنى، ٢٠٠٦م: ٢٣)

وكقول الشّنفرى:

ولـست بمحيار الظّلام، إذا انتحت   هُدى الهَوجَل العِسّيف يهماءُ هَوجَلُ

يريد: لاأتحيّر فى الظّلام إذا كانت الفلوات البعيدة المخيفة تُضلّ رشد الرّجل الأحمق. (المصدر نفسه: ١٤٨)

فى هذين البيتين وأمثالهما دلالة على أنّ المعنى الذى قد ساقه النّابغة كان معروفا لدى العرب وهو بذلك لم يفاجئهم ولكن ماأكسب بيته قيمة جمالية أسلوبية ليس إلّا قدرته والبعد الاستعمالى للألفاظ كاختيار لفظة (الليل) والموقف الشّعرى ذاته. أمّا قدرته فمرتهن - كما ذكرنا- بعدم حذف الأداة وعدم حذف الصّفة.فهو لم يغفل عن هذه الخفيات الدّقيقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النّظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا عن النّمط يواجه نقائص أخرى عديدة تضيع محاسنها، منها صعوبة تعيين الانزياح الذى من دونه أو دون إدراكه سوف يعجز المحلّل عن مواجهة النّصّ أو معالجته أسلوبيا، ولاتمرّ هذه الصّعوبة دون إثارة صعوبة أخرى انبثقت جرّاءها وعلى غرارها، وهى تعسّر الاهتداء إلى المسلك المعيارىّ الذى يعدّ الأسلوب انزياحا عنه: أى صعوبة التّوفّر على الجهاز القاعدىّ أو تشخيص المعيار.

إنّ نشدان الدّقّة فى تحديد الانزياح يلاقى بعض الخيبة، ذلك أنّ هذا التحديد يخضع – غالبا – لمحدّدات تاريخية وثقافية، وربّما يخضع للخبرة والمعرفة اللّتين تتعلّقان بالقواعد، فالسّياقات التّاريخية والثّقافية ربّما تحدّد أنماطا من الانزياح فى حقبة معينة فقط بحيث لاتمثّل تلك الأنماط انزياحا فى حقبة أخرى وسياق ثقافى آخر.

ومن هنا نستنتج أنّ القيم الأسلوبية هى قيم متغيرة وغير ثابتة، وربّما يعثر القارئ على بنى أسلوبية فى نصّ شعرىّ عائد إلى العصر الجاهلىّ لم تكن تمثّل أىّ ملمح أسلوبىّ بالنّسبة إلى قارئ عاصر ذلك النّصّ والعكس بالعكس.ولكى نحدّد الانزياحات فى نصّ أدبىّ معين لابدّ لنا من أن نتوفّر على معرفة دقيقة وحسّاسة بإزاء القواعد العامّة التى يقاس الانزياح فى ضوئها ومن دون تلك المعرفة فإنّنا نغفل كثيرا من الانزياحات التى يتوفّر عليها النّصّ الأدبى. وفضلا عن استحالة التوفّر على هذا الجهاز القاعدىّ وتحديده تحديدا مباشرا ودقيقا، فإنّ ممّا يؤخذ على المظهر الأسلوبىّ هذا، أو وجهة النّظر هذه، إهمالها لمقولتى الكاتب والقارئ وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبىّ (مثل الأخطاء النّحوية) والعكس، أى وجود أثر أسلوبى (بالنّسبة للقارئ) دون وجود انزياح، ذلك أنّ ثمّة نماذج من النّصوص الأدبية تجعلنا فى حيرة إذا ما شئنا كشف أسلوبها فهى تخلو من الانزياح، ولكنها لاتخلو من أسلوب ما، مثال ذلك أسلوب سهل ممتنع. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٩٢؛ الخويسكى، ٢٠٠٩م: ٢١)

ومثله قصيدة "الطّلاسم" لإيليا أبى ماضى حيث يقول:

جئتُ، لاأعلم من أين، ولكنّى أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدّامى طريقا فمشيتُ
وسأبقى ماشيا إن شئتُ هذا أم أبَيتُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقى؟

لست أدرى

(أبوماضى، ١٩٨٩م: ١٩١)

إنّ الفكرة فى هذه القصيدة هى المنطلق الذى تبدأ منه عملية المعرفة فى الفلسفة قديما وحديثا. هذا المنطلق هو من أين أتينا؟ ولماذا؟ وكيف؟ وكتبها الشّاعر على شكل الموشّحات الأندلسية فقسّمها إلى وحدات مستقلّة تنتهى كلّ واحدة بقفلة تتكرّر (لست أدرى). ولكنّه لم يُخرِج القفلة من العادية إلى اللّاعادية، مع هذا إذا تحرّكنا وراء هذه التكراريات نراها تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية تُكسِبُ المضمون حيوية وتأثيرا جماليا. فيبدو أنّ ما أكسب القصيدة روحا جمالية وميزها بالحدث الأسلوبىّ – فضلا عن الانزياحات الموجودة – هو ما يسمّونه "خلق قواعد جديدة" أو regularity extra (=قاعده افزايى).وهذا المصطلح (regularity extra) – حسب قول محمّد غلامرضايى – واحد من اثنين ينشئان النّتوءات الأدبية (=برجسته سازى =foregrounding). يرى غلامرضايى أن "الأدبية" تتكون من foregrounding التى هى وليدة عاملين هما:١. الانزياح ٢. خلق قواعد جديدة أو regularity extra. وهذه الأخيرة (قاعده افزايى) – كما يعرّفها غلامرضايى – ليست انحرافا عن اللّغة المعيار بل هى استخدام قواعد إضافية تزيد عن قواعد اللّغة المعيار حيث تصبح لغةُ الأثر – النّصّ– بواسطتها أدبية. ومن أنواع regularity extra المجانساتُ الصّوتيةُ والتّكراراتُ وأندادُها مما يصبغ الكلام لونا جماليا. (قاعده افزايى، انحراف از زبان هنجار نيست، بلكه به كار گرفتن قواعدى است اضافه بر قواعد زبان هنجار، آنچنانكه زبان اثر، ادبى شود.و هم صوتى ها و تكرارها و امثال آن كه باعث زيبايى كلام است از نوع قاعده افزايى است.) (غلامرضايى، ١٣٧٧ش: ٢٥–٢٨؛ وانظر إلى: علوى مقدّم، ١٣٧٧ش: ١٠١)

فإذا جعلنا ادّعاء محمّد ويس فيما يتعلّق بإعجاز القرآن المجيد عرضة للنّقاش رأيناه غير منتبه إلى مهامّ لمح إليها أئمّة البلاغة الكبار، فكان عليه أن يدقّق أكثر وأكثر فى هذا المهمّ. اللّهم ما له يوافق ابن نبىّ فى أنّ القرآن انزياح على الانزياح وأنّه مرتهن بتلك الانزياحات؟ صحيح أنّ المعجز هو ما جاوز قدرة البشر وهو انزياح عن الممكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشريّ، ومن شأن وقوعه أن يثير الدّهشة والمفاجأة ولكن هذا لايعنى أنّ الدّهشة والمفاجأة لاتحدثان إلّا عن طريق الانزياح أو الانزياحات عن المألوف بحيث لايعرف الإنسان طرائق ذلک الإعجاز، بل معناه أنّ الإنسان لايستطيع الإتيان بمثله، وبينهما فرق كبير يتّضح بأمثلة قرآنية سنأتى بها بعد قليل.وسيتبين بها لنا أنّ القرآن شأنه أكبر من أن يكون إعجازه مرهونا مقصورا على الانزياحات.ولو كان مقصورا عليها لقد خلت آيات كثيرة من الإعجاز مع أنّها أتت أتمّ موافقة مع المعنى المسوق له الكلام.

ألا ترى أنّ الله سبحانه قال: ﴿لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا القُرْآنِ لاَيَأْتُونَ بِمِثْلِهِ﴾ وقال ﴿قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ﴾ وقال ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّنْ مِثْلِهِ﴾ تسنّى لنا أن نساير عبد القاهر الجرجانى فى نظريته "النّظم" وطه حسين. فيقول طه حسين: «ليس من اليسير بل ليس من الممكن أن نصدّق أنّ القرآن كان جديدا كلّه على العرب. ولو كان كذلک لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر. إنّما كان القرآن جديدا فى أسلوبه، جديدا فيما يدعو إليه، جديدا فيما شرع للنّاس من دين وقانون. ولكنّه كان كتابا عربيا، لغته هى اللّغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها النّاس فى عصره، أى فى العصر الجاهلى.» (حسين، ١٩٣٣م: ٦٩)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقول عبدالقاهر الجرجانى: «فهل يجوز أن يكون تعالى قد أمر نبيه بأن يتحدّى العرب إلى أن يعارضوا القرآن بمثله من غير أن يكون قد عرفوا الوصف الذى إذا أتوا بكلام على ذلک الوصف كانوا قد أتوا بمثله؟ ولابدّ من: لا؛ لأنّهم إن قالوا: يجوز، أبطلوا التّحدّى من حيث إنّ التّحدّى، كما لايخفى، مطالبته بأن يأتوا بكلام على وصف، ولاتصحّ المطالبة بالإتيان به على وصف من غير أن يكون ذلک الوصف معلوما للمطالَب...؛ لأنّه لايصحّ وصف الإنسان بأنّه قد عجز عن شىء، حتّى يريد ذلک الشّىء، ويقصد إليه ثمّ لايتأتّى له وليس يتصوّر أن يقصد إلى شىء لايعلمه، وأن تكون منه إرادة لأمر لم يعلمه فى جملة ولاتفصيل.» (الجرجانى، ٢٠٠١م: ٢٤٩)

مدار الإعجاز هو النظم، وهذا النظم كما شرحه عبد القاهر الجرجانى هو «ليس شيئا غير توخّى معانى النّحو فيما بين الكلم، وأنّک ترتّب المعانى أوّلا فى نفسک... ولا جهة لاستعمال هذه الخصال (أى حسن الدّلالة وتمامها ثمّ تبرّجها فى صورة تستولى على

هوى النّفس) غير أن يؤتى المعنى من الجهة التى هى أصحُّ لتأديته، ويختار له اللفظ الذى هو أخصّ به، وأكشف عنه وأتمّ له وأحرى أن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية.» (المصدر نفسه: ٢٥٣؛ وانظر إلى: أحمد بدوى، ١٩٦٢م: ١١٩)

لم يؤمن عبد القاهر بأنّ الإعجاز ناشئ من تخير مفرداته لأنّ هذه المفردات لم تكتسب شيئا جديدا لم يكن لها من قبل أن توضع فى آيات القرآن، ولم يتغير معناها عن المعنى الذى كانت تدلّ عليه قبل أن يستعملها القرآن الكريم. ولا بأنّ الإعجاز أن كانت كلماته غير ثقيلة على اللّسان فخفّة كلمات القرآن لم تكن وحدها مدار الإعجاز؛ ولم يؤمن بأنّ الإعجاز ناشئ من أن كان للقرآن موسيقى تكوّنت من مواقع حركاته وسكناته، لأنّ الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة فى شىء وإلا وجب أن تكون القصيدتان بليغتين إذا اتّفقتا فى الوزن.ولم يؤمن كذلك بأنّ الإعجاز ناشئ عن هذه الفواصل التى فى أواخر الآيات لأنّ العرب قديرون على مجىء بالقوافى فى الشّعر، وقد توهّم بعضهم ذلك فمضى يعارض القرآن بجمل تنتهى بمثل فواصله.ولم يؤمن بأنّ مصدر الإعجاز وحده كان فى الاستعارة والكناية وألوان المجاز التى تنتر هنا وهناك فى القرآن الكريم؛ لأنّ ذلك يؤدّى إلى أن يكون الإعجاز فى آيات معدودة.إذا بطل أن يكون شىء من ذلك سببا للإعجاز لم يبق سوى النّظم مصدراً لهذا الإعجاز. (أحمد بدوى، ١٩٦٢م: ٨٦-٨٧)

هذا المعنى (أى: النظم) من أبرز معانى الأسلوب فى الدّراسات الحديثة. (الخويسكى، ٢٠٠٩م: ٢٣) والنّظم لايختزل إلى الانزياحات كما تصوّره محمّد ويس؛ ألا ترى أنّ المعنى فى القرآن قد جاء من الجهة التى هى أصحُّ لتأديته، واختير له اللفظ الذى هو أخصّ به، وأكشف عنه وأتمّ له وأحرى أن يكسبه نبلا؟ ألا ترى أنّ الإعجاز فى الآيات التّالية مرتهن بنظمها: ﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُواْ بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُم بِهِ وَلَئِن صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِّلصَّابِرينَ وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلاَّ بِاللهِ وَلاَ تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلاَ تَكُ فِى ضَيْقٍ مِّمَّا يَمْكُرُونَ إِنَّ اللهَ مَعَ الَّذِينَ اتَّقَواْ وَّالَّذِينَ هُم مُّحْسِنُونَ﴾ (النّحل: ١٢٨-١٢٦)

و ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ أَإِذَا كُنَّا تُرَاباً وَءَابَآؤُنَآ أَءِنَّا لَمُخْرَجُونَ لَقَدْ وُعِدْنَا هَاذَا نَحْنُ وَءَابَآؤُنَا مِن قَبْلُ إِنْ هَاذَآ إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ قُلْ سِيرُواْ فِى الأَرْضِ فَانْظُرُواْ كَيْفَ كَانَ

عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ وَلاتَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلاتَكُن فِي ضَيْقٍ مِمَّا يَمْكُرُونَ﴾ (النّمل: ٧٠-٦٧)

فالمعنى قد جاء موافقا كلّ الموافقة مع شأن نزوله وكل كلمة قد وُضِعَت موضعها من النّظم الدالّ على إعجازه وربّما تُظهِر انزاحيةُ فعل (كان) هذا النّظمَ أكثر وضوحا فقال في الأولى (ولاتک فی ضيق) وفی الثّانية (ولاتكن) وذلک أنّ السّياق مختلف فی السورتين، فالآيات الأولى نزلت حين مثل المشركون بالمسلمين يوم أحد، بقروا بطونهم وقطعوا مذاكيرهم فوقف رسول الله (ص) على حمزة وقد مثل به فرآه مبقور البطن فقال: أمّا والّذى أحلف به لئن أظفرنى الله بهم لأمثلنّ بسبعين مكانک، فنزلت فكفّر عن يمينه وكفّ عمّا أراده، وأوصاه بالصّبر ثمّ نهاه أن يكون فی ضيق من مكرهم فقال له: (ولاتک فی ضيق ممّا يمكرون) أی لايكن فی صدرک أیّ ضيق مهما قلّ. وهو تطمين من الله لرسوله وتطييب له مناسب لضخامة الأمر وبالغ الحزن، أو هو من باب تخفيف الأمر وتهوينه على المخاطب، فخفّف الفعل بالحذف إشارة إلى تخفيف الأمر وتهوينه على النّفس. أمّا الآيات الثّانية فهی فی سياق المحاجّة فی المعاد وهو ممّا لايحتاج إلى مثل هذا التّصبير. (السّامرّايی، ٢٠٠٧م: ٢١١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النتيجة

طبقا لما عالجناه هذه المقالة باستخدام آليات مثالية استدلالية لايمكن اعتبار الأسلوب علم الانزياحات. ولهذا نرى عددا غير قليل من الدارسين يعدّون الانزياح واحدا من أنواع الأساليب العديدة، والواقع أنّ الأسلوبية قد تمثّلت فی العديد من الاتّجاهات، ومنها: الأسلوبية التّعبيرية، الأسلوبية الإحصائية، الأسلوبية الوظيفية، الأسلوبية التّأثيرية، الأسلوبية البنائية، الأسلوبية اللّغوية، الأسلوبية الأدبية، أسلوبية الانزياح.

من ثمّ الاعتقاد بانزياحية الأسلوب أو بأنّ الأسلوب هو الانزياح عن النّمط العادی وحده يلاقی مشاكل كثيرة لاتخفی عن العيون الفاحصة ونحن فی هذه المقالة أشرنا من بين تلک الكثرة إلى بعض ما رأيناه أكثر أهمية وأقرب من الوضوح فطبّقناه على بعض الأبيات والآی القرآنية.بعد هذا كلّه يمكننا اختصار تلک النقائص المشار إليها فی النّصّ على نحو ياتی:

١. هناک نصوص تخلو من انزياح أو انزياحات عن المعايير ولكنّها ذات أثر أسلوبيّ. فقد تُعجِبُنا دراسة الأسلوب العاديّ أكثر ممّا يعجبنا النّمط المنزاح عن الأصل وذلک كما رأيناه تمثّل في بيت النّابغة. هناک أيضا انزياحات غير ذات أثر أسلوبيّ مثل جميع الأخطاء النّحوية ومثلما شرحناه في شأن الاستعارات والمجازات التي يحدث فيها عرض الانزياح من دون نفيه وذلک لعدم وجود علاقة بين عرضه ونفيه بعبارة أخرى لعدم وجود علاقة بين المعنى المنقول عنه والمنقول إليه، ومثل هذه الانزياحات نعتبرها أخطاء تخلو من قيمة أسلوبية.

٢. إجمال الأسلوب في الإنزياح عن النّسق المألوف يعيي دارس النّص وقارئه عن مواجهته أو معالجته أسلوبيا وذلک لأجل صعوبة تحديد كلّ من الانزياح ومعياره.

٣. ظاهرة "خلق قواعد جديدة" كطريقة تعطي الأثرَ قيمةً جماليةً تنقض نظرية انزياحية الأسلوب، وذلک مثّلناه بقصيدة الطّلاسم لإيليا أبي ماضي.

٤. إعجاز القرآن مرتهن بالنظم الذي عرّفه عبد القاهر الجرجاني ولا بانزياحاته وحدها.ولو كان مقصورا عليها لقد خلت آيات كثيرة من الإعجاز. وهذا النّظم من أبرز معاني الأسلوب في الدّراسات الحديثة.ومما ينطبع من كلام طه حسين أنّه أيضا يرى أنّ إعجاز القرآن من حيث تراكيبه متناثر في نظمه وهو يعبّر عن هذا النّظم بلفظة "الأسلوب".هذا الاعتبار دلالة أخرى على أنّ الانزياح واحد من أنواع الأساليب العديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن جعفر، قدامة. ١٣٠٢ق. *نقد الشّعر.* الطّبعة الأولى. قسطنطينية: الجوائب.

ابن ذريل، عدنان. ١٩٨٩م. *النّقد والأسلوبية بين النظرية والتّطبيق.* دمشق: اتّحاد كتاب العرب.

أبو ماضي، إيليا. ١٩٨٩م. *ديوان إيليا أبي ماضي.* بيروت: دار العودة.

أحمد بدوي، أحمد. ١٩٦٢م. *عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية.* القاهرة: مكتبة مصر.

الجرجاني، عبد القاهر. ١٩٩١م. *أسرار البلاغة: قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر.* الطّبعة الأولى. جدة: دار المدني.

الجرجاني، عبد القاهر. ٢٠٠١م. *دلائل الإعجاز: علّق عليه السّيد محمّد رشيد رضا*. الطّبعة الثالثة. بيروت: دار المعرفة.

حسين، طه. ١٩٣٣م. *في الأدب الجاهلي*. الطّبعة الثّالثة. القاهرة: فاروق.

الخويسكي، زين كامل. ٢٠٠٩م. *في الأسلوبيات*. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

رشيد الددة، عبّاس. ٢٠٠٩م. *الانزياح في الخطاب النّقدي والبلاغي عند العرب*. الطّبعة الأولى. بغداد: دار الشّؤون الثّقافية العامّة.

الزّوزني، حسين بن أحمد. ٢٠٠٦م. *شرح المعلّقات السّبع للزّوزني ومعها لامية العرب للشّنفرى: تدقيق ودراسة محمّد فوزي حمزة*. الطّبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

السّامرّايي، فاضل صالح. ٢٠٠٠م. *الجملة العربية والمعنى*. الطّبعة الأولى. بيروت: دار ابن حزم.

السّامرّايي، فاضل صالح. ٢٠٠٧م. *معاني النّحو*. الطّبعة الأولى. المجلّد الأول. بيروت: دار إحياء التّراث العربي.

سليمان، فتح الله أحمد. ٢٠٠٨م. *الأسلوبية: مدخل نظريّ ودراسة تطبيقية*. الطّبعة الأولى. القاهرة: دار الآفاق العربية.

سانديرس، فيلي. ٢٠٠٣م. *نحو نظرية أسلوبية لسانية*. ترجمة خالد محمود جمعة. الطّبعة الأولى. دمشق: دار الفكر.

شفيعي كدكني، محمّد رضا. ١٣٨٩ش. *موسيقى شعر*. الطّبعة الثّانية عشرة. طهران: نشر آگه.

شميسا، سيروس. ١٣٧٥ش. *سبک شناسی*. الطبعة الرّابعة. طهران: فردوسی.

صفويّ، كورش. ١٣٩٠ش. *از زبان شناسی به ادبیات*. الطّبعة الثّالثة. المجلّد الأوّل. طهران: سوره مهر.

عبد المطلب، محمّد. ١٩٩٤م. *البلاغة والأسلوبية. الطّبعة الأولى*. بيروت: الشركة المصرية العالميّة للنشر – لونجمان.

علوی مقدّم، مهيار. ١٣٧٧ش. *نظریه های نقد ادبی معاصر(صورتگرایی وساختارگرایی)*. الطبعة الأولى. طهران: سمت.

غلامرضايي، محمّد. ١٣٧٧ش. *سبک شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*. الطبعة الأولى. طهران: نشر جامی.

محمّد ويس، أحمد. ٢٠٠٢م. *الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي*. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.

محمّد ويس، أحمد. ٢٠٠٥م. *الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية*. الطّبعة الأولى. بيروت: مجد.

المسدّي، عبد السّلام. ١٩٧٦م. *الأسلوبية والأسلوب*. الطّبعة الثّالثة. طرابلس: الدّار العربية للكتاب.

ميرصادقي(ذو القدر)، ميمنت. ١٣٨٥ش. *واژه نامه هنر شاعری*. الطّبعة الثّالثة. طهران: كتاب مهناز.

ARCHIVE
http://Archive.hta.Sakhrit.com

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

الأثر الفنی للقصّة القرآنیّة فی بناء قصّة یوسف وزلیخا الفارسیّة (کتاب مثنوی معنوی نموذجا)

مظهر مقدمی فر*
حمیرا حمیدی**

الملخص

یعتمد القرآنُ الکریم علی القصّة ویعتبرها من الوسائل الهادفة إلی إصلاح الإنسان وتربیة فکره، ویعالج من خلالها قضایا الإنسان فی أحواله المختلفة علی مرّ العصور والأزمان. فالقرآن لیس مجرد تاریخ للأنبیاء ولا تاریخ الملوک وأبطال القصص؛ فمن الأنبیاء مَن أغفل القرآن ذکر أسمائهم، ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِنْ قَبْلِکَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا علیک وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ علیک﴾ (غافر:٧٨) فالغایة من الترکیز علی شخصیّة الأنبیاء فی القرآن لیست إلا تنویر الأذهان وإرشاد الأنام باتّباع درب الأخیار. فقصص القران کان لها تأثیر بالغ علی نتاجات الشعوب الإسلامیة ولاسیّما الشعب الإیرانی المسلم فأخذ الشعراء بنصیب وافر منها. فجاءت هذه الدراسة لتتناول عناصرالقصّة الفارسیّة التی تأثّرت بالقصّة القرآنیّة، ومظاهر هذا التأثّر، مستعرضة تجلّیات القصة القرآنیة فی کتاب مثنوی معنوی من خلال معالجة قصة یوسف وزلیخا ودراستها دراسة فنّیة باعتبار عنصر الشخصیة، والزمان والمکان.

الکلمات الدلیلیة: القصة القرآنیة، مولانا جلال الدین، مثنوی معنوی، یوسف وزلیخا، عناصرالقصة.

*. دکتوراه فی اللغة العربیة وآدابها من الجامعة الإسلامیة، لبنان.
**. طالبة الماجستیر بجامعة آزاد الإسلامیة فرع طهران الشمالیة، إیران.
التنقیح والمراجعة اللغویة: د.عبدالحمید أحمدی
Mazhar_2007_m@yahoo.com
تاریخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٤هـ. ش
تاریخ القبول: ١٣٩١/٣/٤هـ. ش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقدمة

ترجع أهمية هذا الموضوع الذى تمّ اختياره إلى مكانة القصّة القرآنيّة فى الثقافة الإسلاميّة، وإلى قوّة تأثيرها فى القصّة الفارسيّة، وإبراز دورها ومكانتها فى تنوير الأفكار فى المجتمع الايرانى، مع بيان ما يتّصل بذلک من مواعظ وعبر. فالإسلام عندما حلّ بإيران انبثقت لدى الايرانيّين طاقات علميّة وفكريّة هائلة، ووجدوا أنفسهم منجذبين إلى هذا الدين القويم، فأقبلوا عليه بشوق، وراح الشعراء ينشئون القصص وسيلة لبيان طريقتهم، وشرح ما تدفّق من إدراكهم. «فالشعر القصصى فى آداب الشعوب الإسلاميّة قد ازدهر على يد الفرس وتنوّعت فنونه. ولقدكان المثنوى (قالب من قوالب الشعر) هو الشكل الأدبى الذى صاغ فيه الفرس ملاحمهم ورواياتهم ومطوّلاتهم الأدبيّة والتعليمية.» (كفافى، ١٩٧١م: ٢٨٠)

وفى هذه الدراسةبحسب مقتضياتها سنحاول الالتزام بمنهج استقرائى تحليلى مقارن، وبمقولاته التى تفصح عن مستويات النص القرآنى وانعكاسه على القصّة الفارسيّة فى أجلى صورة وأكثرها وفاءً للنص القرآنى، لأنّ السرد مصطلح عام يتناول القصّة أو الأحداث أو استنباط الأسس التى يقوم عليها القصّ، وما يتعلق بذلک من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه ونقده. والسرد أحد تفريعات البنيويّة الشكلانيّة كما تبلورت فى الدراسات النقديّة الحديثة. فالأصل فى التعبير عن الحقائق هو (السرد)، ذلک أنّ الإخبار عن الشىء يتمّ عادةً من خلال عرضه على نحو خبرى. (البستانى، ١٣٨٢ش: ١٢٤) فهو بوصفه مسباراً، يكشف عن القيمة الفنيّة للقصّة القرآنيّة ومدى تجلّياتها فى القصّة الفارسيّة، من خلال فحص مكوّنات البنية السرديّة للقصّة، ومثالها الوظائفى، وأنماط الشخصيّات فيها، وبنية الزمان، وبنية المكان، وصيغ السرد. فمن الشعراء العظام الذين تأثّروا بالقرآن فى معانيه وما قصّ من قصص وبدى ذلک واضحا وجليّا فى نتاجاتهم الأدبية مولانا جلالُ الدين الرومى.

جلال الدين محمد بلخى(المولوى)

ولد مولانا جلال الدين محمد بن حسين بهاء الدين البلخى، فى مدينة بلخ سنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

۶۰۴ق. لقّبه بعض مريديه من الصوفيّة «خداوندگار»، و»مولانا»، و»المولوی». (بدوی، ۱۹۸۱م: ۴۰۹) وأمّا سبب شهرته بالرومی فراجع لطول إقامته فی مدينة قونية بتركيا، حيث قضی أكثر عمره فيها، وتوفی هناک سنة ۶۷۲ق/۱۲۷۳م عن عمر بلغ نحو سبعين عاماً. (تلميذ، ۱۳۷۸ش: ۱۱؛ وفروزانفر، ۱۳۵۴ش: ۵) يُعدّ المولوی من أعظم شعراء الإسلام ومن أقطاب الشعر الصوفی فی العالم، عاش وازدهر فكره فی ظلّ وارف من حضارتنا الإسلامية. (كفافی، ۱۹۷۱م: ۴۸۵) وكانت مصادر ثقافة الشاعر متعدّدة إلی أبعد الحدود، ويرجع تعدّد هذه المصادر إلی تعدّد المناسبات التی كان الشاعر يلجأ فيها إلی إيضاح أفكاره بالقصص والتمثيل. أول هذه المصادر دون أدنی شکّ هو القرآن؛ ومن أشهر القصص فی المثنوی قصّة "الأمة والملک"، وهی شبكة متداخلة من الرموز الصوفيّة التی يحيل بعضها إلی بعض، وتؤصّل للرؤية الصوفيّة من واقع الإنسان وآلامه وقلبه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصص مثنوی معنوی

كتاب مثنوی معنوی للمولوی من الآثار القيّمة ، يحتوی هذا الكتاب ستّة أقسام عُرفت باسم الدفتر، إلی جانب ۲۶ ألف بيت من الشعر منظومة علی بحر الرمل، وقد عرض الشاعر مطالبه عن طريق القصص والتمثيل، فهو فی كتابه هذا والذی يشبه الكتب المقدسة إلی حدّ كبير أفاد من القصّة للتأثير فی الناس، وقد حشد لذلک كلّ طاقته الروحيّة وإمكاناته، فلا يكاد يعرض معنی من المعانی إلا ويوضحه بقصّة يستعير أدواتها من حياة الناس اليوميّة. فكتاب "مثنوی معنوی" يحتوی (۲۵۶۴۹) بيتا من الشعر، وهو كتاب ذو مكانة عالية عند الناس، سعی فيه الشاعر إلی بلوغ الكمال الإنسانی متوخّياً النصح والإرشاد والإصلاح الإجتماعی؛ فيصفه هو بنفسه قائلا: «هذا كِتابُ الْمَثنَوی ، وَهُوَ أُصولُ أُصولِ أُصولِ الْدّين، فی كَشْفِ أَسْرارِ الْوصولِ وَالْيَقين، وَهُوَ فِقْهُ اللَّهِ الاكْبَر، وشَرْعُ اللَّهِ الازهَر، وَبُرهانُ اللَّهِ الأظْهَر، مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ، يُشْرِقُ إِشْراقاً أَنْوَرَ مِنَ الْإِصْباحِ...» (مولوی، ۱۳۸۴ش: ۳) وهنا يظهر تأثّر المؤلّف بالقرآن، واستيعابه للمضامين الثقافيّة والأسلوبيّة التی تضمّنها كتاب الله.

أشعار "مثنوى معنوى" تعدّ من أرقى الأشعار؛ وقد تعارف أهل إيران على تسمية "مثنوى معنوى" بالقرآن البهلوى، ويقصدون بذلك القرآن الفارسى. (براون، ٢٠٠١م: ٦٩٥) وقد اشتمل المثنوى على نحو ٤٧٥ قصّة، نجح الدارسون فى ردّ كثير منها إلى أصول سابقة ذات مصادر متعدّدة. أوّل هذه المصادر بدون شكّ هو القرآن وقصص الأنبياء؛ فقصّة يوسف (ع) قد وردت فى مواضع متعدّدة من المثنوى، وكذلك قصّة سليمان وغيرهما من الرسل والأنبياء. (كفافى، ١٩٧١م: ٤٩٨) وبعض هذه القصص يتعلّق بطرف من سيَر كبار الصحابة أو الصوفيّة والزهاد والملوك والحكماء، وكذلك الفلاسفة أو الأطباء.

والفنّ القصصى عند المولوى ليس غاية فى حدّ ذاته، وإنّما كان يستخدم القصص وسيلة لإيضاح آرائه. وكان هذا الأمر سبباً فى أنّ الشاعر استخدم المادّة القصصية الشائعة من جهة، ولم يسرد القصة بوصفها وحدة متماسكة من جهة أخرى، بل كثيراً ما كان يصل إلى نقطة منها، ثم يستأنف حديثاً آخر من هذه النقطة معلّقاً عليها، مستخلصاً الحكمة التى تنطوى عليها، ثم يعود بعد ذلك الاستطراد إلى متابعة القصّة. والظاهر أنّه كان يتّخذ القصّة وسيلة لتشويق المستمع لمتابعة آرائه؛ وفى بعض الأحيان كان يعبّر عن ضيقه، لأنّ المستمع ينشغل قلبه بحوادث القصّة عن متابعة مغزاه. (المصدرنفسه: ١٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجانب الفنى فى القصة

إنّ العمل القصصى كأىّ نوع أدبى يقوم على أساس المرسلة التى تكون موجّهة من مرسِل إلى مرسَل اليه،أو بين متكلّم أو قارىء بشكلٍ عام؛ وما يميّزه من غيره هو تلك التقنيّات والمؤشّرات التى تحكم عالم القصص. «فالقصص مثله مثل أىّ ظاهرة لغويّة يقوم على علاقة توصيل بين متكلّم ومستمع، بين راوٍ ومتلقٍّ.» (قاسم، ١٩٨٥م: ١٣٠) ولمّا كان الراوى فى عالم القصص، هو غير الراوى فى القصص القرآنى، من الضرورى أن ننطلق فى الحكم على العمل الأدبى من خلال النص وما يحمله من سمات ومزايا، ويكون النص أو العمل الفنى هو المرجع الأساس الذى بُنى عليه الحكم وتحدّدت على أساسه العلاقة بين القصص القرآنى والقصّة الفارسيّة.والأدب الفارسى قد عرف منذ القدم

ألواناً عديدة من فن القصص باعتباره جزءا من آداب الشرق. (علوب، ١٩٩٣م: ٨) والقصة القرآنية تجلّت بوضوح عند الشعراء الإيرانيين ولاسيّما قصة «يوسف وزليخا" التی قام بتوظيفها العديد من الشعراء، ومنهم مولانا جلال الدين.

الشخصيّات القرآنية عند مولانا فی سرده لقصّة يوسف وزليخا

تتغاير الشخصيّة فی القصّة القرآنية مع غيرها وتتميّز عنها بمعتقداتها ومزاياها ومستواها الثقافی الحضاری؛ وهذا ما أكّده مرتاض فی قوله: «تتعدّد الشخصيّة الروائية بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيّات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشريّة التی ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٨٣) يضاف إلی ذلک اختلاف زمن الشخصيّة الذی يفرض عليها إلی حدّما الالتزام بعادات وتقاليد وقيم متنوّعة تسايرها أو تحاربها؛ فهناک من الشخصيّات القرآنية ما تتصف ببعدها عن المصالح الذاتيّة والفردية وبخاصّة شخصيّات الأنبياء التی كانت تحرص علی نشر الدعوة إلی الايمان بالله الواحد، وتلتزم المبادیء التی تدعو اليها، وتسهر علی مصالح الناس من خلال الدعوة وتكره الفساد، وتحاربه. ومنها ما تتميّز بأنانيّتها وحرصها علی مصالحها الشخصيّة كنمرود، وإخوة يوسف، وزوج العزيز...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ شخصيّات القرآن إنسانيّة عاشت الواقع وانطلقت منه بأحداثها ومواقفها، وكذلک الشخصيات عند المولوی، فهی بشريّة تمثّل الحياة فی نواحيها المختلفة. فقد أفادت قصصه من شخصيّات القرآن فی جوانب متعدّدة، وتميّزت عنها فی جوانب أخری، والأسباب فی ذلک كثيرة: منها ما هو متعلّق بالأهواء والمذاهب والأيديولوجيّات، ومنها ما هو متعلق بالثقافات، ومنها ما له علاقة بالزمان والمكان. وفی قصّة (يوسف وزليخا) للمولوی لا بدّ من الوقوف علی دراسة الشخصيّات ودراسة نظام العوامل والرغبات، لاكتشاف بعض مميّزاتها، ومراقبة حجم تأثّرها بالقرآن الكريم فی نواحی مختلفة.

ففی قصة يوسف يتجلی العامل الموضوع فی الدعوة إلی الله وقيادة الشعب إلی برّ الأمان؛ إلاّ أنّ هناک عامل مناویء يحول دون تحقيق العامل الموضوع ألا وهو السجن، ولكن هذا العامل المناویء شكّل الانطلاقة للعوامل المساعدة المتمثّلة فی علمه بالرؤيا،

الأمر الذى دفع بالملک إلى النظر فى مسألة مکوثه فى السجن، ورأى فيه مساعداً له على الابتعاد بقومه من الفقر.

إنّ دعوة يوسف المحدودة فى السجن کانت المدخل إلى عالم الدعوة الواسع وإلى السلطان؛ فالنبى يوسف(ع) هو الذى يرغب ويسعى إلى تحقيق رغبته متّبعاً فى ذلک الطرق المستقيمة للوصول إلى الهدف. وأما العامل الموضوع فيتمثّل فى رغبة النبى فى نشر الدعوة وإنجاح مهمّته. وهذا جدول يوضح دوائر هذه العلاقات والعوامل:

الموضوع	العامل المرسل	العامل المرسل اليه	العامل المساعد	العامل المناوىء	النتيجة
الدعوة إلى الله	- نشر الدعوة - تصحيح العقيدة - نبذ الشرک	- قوم يوسف - تحقيق الذات	- الوحى - الإيمان - علم الرؤيا - التصميم وعدم التنازل رغم العقبات - الشاهد	- علاقة إخوته به - أبعاده من أبيه - امرأة العزيز - العزيز - السجن - تغاضى العزيز عن الحقيقة	- يوسف عزيز مصر - يوسف مخلّص مصر من المجاعة - يوسف محط أنظار القوم - يوسف جامع العائلة ومبدد الكرب عن أبيه

- شخصيّة يوسف: تمثّل شخصيّة يوسف الشخصيّة الرئيسة فى قصّة (يوسف وزليخا) لمولانا، وتتميّز عن غيرها بصفات کثيرة، وهنا نلحظ أنّ المولوى أراد الترکيز على الهويّتين الأخلاقيّة والنفسيّة، انطلاقاً من علاقة ذلک بالمجتمع وبأحداث القصّة.لأنّ هذه القصّة هى قضيّة إنسانيّة واجتماعيّة فى آن واحد، وقد اقتبسها من القرآن فى قصّته التى أطلق عليها «أجمل القصص»، لأنّها تحمل کلّ العناصر الفنيّة للقصّة بترتيب خاص، وأشار فيها إلى فتنة الجمال وإلى کيفيّة التعامل مع هذه الفتنة بوصفها نعمة لا نقمة، تبعد الإنسان أحيانا من أخلاقيّاته ومن إيمانه إذا لم يحسن التحکم بها؛ يقول مولانا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

یوسفم در حبس تو ای شه نشان	هین ز دستان زنانم وا رهان
از سوی عرشی که بودم مربط او	شهوت مادر فکندم که «اهبطوا»
پس فتادم زان کمال مُستَتِم	از فن زالی به زندان رحم
روح را از عرش آرد در حطیم	لا جرم کید زنان باشد عظیم
ناله از اخوان کنم یا از زنان	که فکندندم چو آدم از جنان

(مولوی، ١٣٨۴ش: ١٠٨١)

– یا أیها الملیک، أنا یوسف فی سجنک، وهیا خلّصنی من أیادی النسوة! – إن شهوة الأم قد ألَقت بی من ناحیة العرش الذی کنت عاکفاً علیه قائلة: اهبطوا. – فسقطت من ذلک الکمال التام، بحیلة امرأة عجوز فی سجن الرحم.– إنها تأتی بالروح من العرش إلی الارض، لاجرم فی ذلک فالنساء کیدهنّ عظیم.إشارة إلی ﴿إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾ (یوسف: ٢٨)– فیا تری أأشکو من الإخوان أو من النسوة؟! الذین ألقوا بی کآدم من الجنان. إشارة إلی ضغط امرأة العزیز علی یوسف، ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ﴾ (یوسف: ٣٢)

فیوسف، علیه السلام، عندما رأی من النساء غمزات تُوحی إلیه بأن یُعرّض نفسه لتلک الورطة التی ستؤدی به إلی السجن؛ طلب من الملک تخلیصه من أیدی النسوة، خصوصاً من ید امرأة العزیز ومن مجموع النسوة اللاتی جمعتهنَّ امرأة العزیز، وهُنَّ اللاتی طلبْنَ منه غَمْزاً أن یُخرج نفسه من هذا الموقف. ولعلّ أکثر من واحدة منهنّ قد نظرت الیه فی محاولة لاستمالته، وللعیون والانفعالات وقَسَمات الوجه تعبیر أبلغ من الکلام، وقد تکون إشارات عُیونهنّ قد دَلَّتْ یوسف علی المراد الذی یطلبنه؛ والسجن هنا أفضل لدیه من أن یوافق امرأة العزیز علی ارتکاب الفحشاء، أو یوافق النسوة علی دعوتهن له أن یُحرِّر نفسه من السجن بالاستجابة لها، ثم یخرج إلیهنّ من القصر من بعد ذلک. ولکنّ یوسف دعا ربّه، فقال: ﴿إِلاَّ تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (یوسف: ٣٣) إنّ یوسف یعرف أنّه من البشر؛ وإنْ لم یصرف الله عنه کیدهُنَّ، لاستجاب لغوایتهن ولأصبح من الجاهلین الذین لایلتفتون إلی عواقب الأمور. ومع أنّ السجن أمر کریه؛ إلاّ أنّه قد فضّله علی معصیة خالقه، لأنه لجأ إلی المُربِّی الأول، لتأتی

الاستجابة منه سبحانه. ولمعرفة تجلّيات شخصيّة يوسف عند مولانا نقوم باستعراضها من نواحی مختلفة.

أولا: الهوية الأخلاقيّة: إنّ يوسف قد ظهر فی قمّة الأخلاق النبيلة، وهذا ما أكّدته أفعاله وردات فعله؛ ولاسيما فی معاملته لإخوته الذين رموا به فی الجبّ حيث تداركته يد العناية الإلهية فأخرجته من قعر البئر إلى منصّة الحكم:

چون در افكندند يوسف را به چاه　　بانگ آمد سمع او را از اله

كه تو روزی شه شوی ای پهلوان　　تا بمالی اين جفا بر رويشان

(مولوی، ج۳، ۱۳۸۴ش: ۴۵۹)

- عندما ألقوا بيوسف فی البئر، هتف به هاتف من الله تعالى.- يا أيّها البطل! إنّک فی يوم من الأيام سوف تصير ملكاً،حتى تخجلهم بمعاملتک الحسنة ممّا ارتكبوه بحقك من قسوة وجفاء.

يعنی أنّ يوسف كان فی عناية الله، فی الجب وفی قصر العزيز وهو مملوک، فكان رجلاً أميناً حافظا لعرض سيّده، لم يستغلّ جمال ظاهره وإعجاب زوجة الملک به، ليسير وراء شهواته ويخون سيده، بل ترفّع عن غرائزه وشهواته وكبح جماح نفسه ورفض الإستجابة؛ فظلّ شخصيّة محافظة على كرامتها، وإن كان الثمن حريّته؛ فهو قبل أن يُلقی به فی السجن هُدّد وعرف أنّ السجن سيكون مصيره إن لم يستجب لهذه الرغبات التی يستجيب لها الكثيرون من عالم البشر ويجدونها فرصة ثمينة، ومع ذلک رفض التنازل عن أخلاقيّاته، فهو قد فضّل السجن على الوقوع فی هذه الخطيئة.

ناله از اخوان كنم يا از زنان　　كه فكندندم چو آدم از جنان

ثانياً: الهويّة الثقافيّة: حظی يوسف بالكثير من العلم والثقافة، ولا غرابة فی ذلک لأنّ الله قد اجتباه وعلّمه تأويل الاحاديث. (الخالدی، ج۱، ۱۹۹۸م: ۹۰) فتغلّب بعلمه وثقافته على مصاعب السجن من خلال تأويله أحلام رفيقيه ثم تأويله حلم العزيز، فتحوّل من إنسان مملوک معاقب على تهمة لم يرتكبها إلى إنسان متحرر من تلک القيود القاهرة، ليستلم زمام الحكم وينقذ البلاد عبر خطّة اقتصاديّة وضعها لتخليص مجتمعه من الفقر والمجاعة. وهكذا تحوّلت شخصيّة يوسف ليحكم بالعدل ويوزّع ثروات البلاد على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مستحقّیها دون تمییز، حتّی إخوته لم یحجب عنهم المساعدة. یقول المولوی:

همچو یوسف کاوبدید اول به خواب   کـــــه سجودش کرد ماه وآفتاب

(مولوی، ج۴، ۱۳۸۴ش: ۷۲۹)

یوسف مه رو چو دید آن آفتاب   شـد چنان بیدار در تعبیر خواب

(المصدر نفسه، ج۲: ۲۲۵)

- فمثله کمثل یوسف(ع) الذی رأی فی المنام أول ما رأی أن الشمس والقمر قد سجدا له. - فیوسف(ع) الذی کالبدر جمالا عندما رأی الشمس فی منامه، صار یقظا هکذا فی تعبیر الأحلام.

ثالثاً: الهویّة النفسیّة: تمیّزت شخصیّة یوسف بنفسیّة راقیة مترفّعة عن الدنایا وعن المصالح الشخصیّة والمآرب الخاصّة، وکانت متعالیة علی الأحقاد؛ فیوسف صفح عن إخوته الذین أرادوا الخلاص منه وسعوا لذلک، وصفح عن زوج الملک التی رمته فی السجن سنین وسنین ظلماً وعدواناً بسبب رغباتها الجنسیة، وترفّع عن أحقاده عندما غدا فی مرکز الحکم، لم ینتقم لنفسه من إخوته، وکذلک لم ینتقم لنفسه من زوج العزیز، فقد وُضع فی السجن بسببها ولکنه صبر علی سجنه، ورفض الخروج قبل إعلان الحقیقة أمام الملأ، وهنا تظهر قوّة شخصیّته وجدیّتها فی الحیاة، وصبره علی إغراءات امرأة العزیز له لیثبت أنّ السید لا یمکنه التحکّم بمملوکه بکلّ ما یملک وبخاصّة فی رغباته، وهذه طبیعة النفس البشریّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رابعاً: الهویّة الجسدیّة: نلحظ الترکیز علی الهویّة الجسدیّة لیوسف، والذی ظهر من خلال تصرّفات النساء معه، فکان کما یقال عنه أجمل أهل زمانه، إلاّ أنّه کان أرفع من غرائز الجسد وشهواته؛ فترفّع عن الإنغماس فی تلک المعصیة. إنّ شخصیة یوسف التی أغرمت بها زلیخا أعظم مما تتصوّر النسوة، یقول المولوی:

از زنان مصر یوسف شد سَمَر   که ز مشغولی بشد ز ایشان خبر
پاره پاره کرده ساعدهای خویش   روح واله که نه پس بیند نه پیش
ای بسا مردِ شجاع اندر حراب   که ببرّد دست یا پایش خیراب

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۴۲۶)

- لقد صار يوسف موضع السمر بين نسوة مصر، بحيث فقدن السيطرة على أنفسهنّ من انشغالهن به.- لقد قطعن أيديهن ومزقنها إرباً، روح الواله لاترى قدّامها او وراءها.

- ما أكثر الرجال الصناديد في الحرب، الذين يجرح الطعان منهم اليد والقدم.

التركيز على الناحية الجسديّة الشكليّة عند يوسف كان لغايات، فهو يحمل دلالات تؤكّد وجود نوعين من البشر: نوع شهواني يتعلّق بالشكل والظاهر، ونوع روحاني مؤمن يترفع عن مغريات الجسد ويترفع عن الانجرار وراء غرائزه وشهواته. وهكذا تظهر لنا شخصيّة يوسف المحوريّة التي تدور حولها أحداث القصة كلّها؛ فقد كان دوره تحرير الإنسان من نوازعه الذاتيّة الضيّقة والوقوف في وجه الجسد ودوافعه ومواجهة الدعوة لإشباع الشهوات خارج النطاق الأخلاقي والاجتماعي.

- يعقوب: ظهرت شخصيّة يعقوب نبي الله والإنسان الحكيم في بداية قصّة يوسف وفي نهايتها. وقد بدا ذلك الرجل الذي يمتلك بعد النظر ويستطيع أن يستشعر ما سيحدث ببصيرته، وذلك من خلال تحليله للأمور ومن خلال معرفته بالعلاقة التي تجمع يوسف بإخوته. وقد ظهر من خلال علاقته بيوسف مثال الأب الذي يخاف على ولده ويحرص على حمايته من أي سوء. عندما أبلغه يوسف بالرؤيا استطاع أن يفسّرها ويأخذ الحيطة والحذر بقوله: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً﴾ (يوسف: ۵) إنّ يعقوب يؤكّد بكلامه دور الشيطان في الوسوسة لإخوته للكيد بأخيهم، فأسباب الكيد بحسب رأيه منسوبة إلى الشيطان عدو الإنسان، وهو بحديثه عن كيد إخوته وإتْباعِه ذلك بدور الشيطان، كان درءاً للفهم الخاطئ عند يوسف، ومحاولة من يعقوب، العالم بأسرار نفوس أبنائه، لدفع ما قد يتحرّك في نفس يوسف من حقد على إخوته. عندما ذكرسيدنا يوسف رؤياه أمام أبيه لمح الأب من وجه ابنه رائحة الحق، وهذه البصيرة كانت خاصةً بيعقوب؛ فهو من عشقه إياه يلقي بنفسه في بيت الأحزان، في حين أنّ إخوته بحقدهم عليه يحفرون له بئراً:

آن چه يعقوب از رخ يوسف ديد	خاص او بُد آن به إخوان كَى رسيد؟
اين ز عشقش خويش در چَه مى كُند	و آن به كين از بهر او چَه مى كَند
سفره او پيش اين، از نان تهى است	پيش يعقوب است پر،كاو مشتهى است

جوع يوسف بود مر يعقوب را　　بوی نانش می رسيد ار دور جا
آن که بستد پيرهن را ، می شتافت　　بوی پيراهن يوسف می نيافت
وان که صد فرسنگ، زان سو بود او　　چون که بُد يعقوب می بوييد بو
(مولوی، ١٣٨۴ش: ۴۹١)

– إنّ ما رآه يعقوب مِنْ وجه يوسف كان خاصاً به، فمتی أدركه إخوته! – فهو من عشقه إياه يلقی بنفسه فی بيت الأحزان، فی حين أنّ إخوته من حقدهم عليه يحفرون له بئراً.– كانت سفرته أمام إخوته خالية من الخبز لكّنها كانت أمام يعقوب مليئة بكل ما هو مشتهی. –كان يعقوب يحسّ نحو يوسف «بما يشبه» الجوع، فكانت رائحة خبزه تصل إليه من مكان قصی. – ذلک الذی كان يحمل القميص مسرعاً،لم يكن يجد رائحة يوسف. والذی كان علی بعد مئة فرسخ منه كان يشمّ الرائحة، لأنه كان يعقوب.

تشير هذه الأبيات إلی حزن سيدنا يعقوب الشديد لفراق ابنه يوسف وإعراضه عن أولاده؛ فما جاؤا به هو خبر أحزنه، فخَلا بنفسه؛ لأنّه ببشريّته تحسّر علی يوسف، فقد كانت قاعدة المصائب هی افتقاده ليوسفَ؛ وعندما يفوه الإنسان بعبارات تدل علی الحزن مثل: «واحُزْناه» فهذا يعنی أنّ النفس متألّمة، فلذلک جاء التحذير من إخوته وكيدهم متلازما مع ذكر عداوة الشيطان للإنسان فی سياق واحد. وهذا ما يؤكد عقلانيّة يعقوب واعتماده مبدأ التربية الصحيحة القائمة علی إبعاد الحقد من بين الإخوة. ولكنّ السبب فی التحذير ظهر بعد ذلک علی لسان إخوته: ﴿اذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إلی أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ﴾ (يوسف: ٨)

وأشار مولوی بالاعتماد علی هذه الآية (أَلقوه علی وجه أبی) الی الارتباط الأبویّ بيوسف من خلال الترميز بإرسال القميص إليه ليعود له بسببه البصر.﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّی لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلاَ أَن تُفَنِّدُونِ﴾ (يوسف: ٩۶)

– امرأة العزيز: ظهرت شخصيّة امرأة العزيز فی هذه القصّة عندما اشتری عزيز مصر يوسف وبقی فی قصره، ومنذ ذلک الوقت أحبّت امرأة العزيز يوسف حبّاً شديداً وتجاوزت ذلک إلی حدّ العشق فرغبت به ورادوته عن نفسه، وعندما غلّقت زليخا الأبواب من كل ناحية،توكّل يوسف علی الله وتحرّک، فانفتح بإذن الله القفل والباب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخجلت امرأة العزيز من ردّة فعل يوسف؛ وإن يرِد الله أمرا فلا رادّ له؛ يقول مولانا:

گـر زليخـا بسـت درهـا هـر طرف — يافت يوسـف هم ز جُنبِـش مُنْصَرَف

چـون تـوكل كـرد يوسـف برجهيد — بـاز شـد قفـل در و ره شـد پديـد

گر چـه رخنه نسـيت عالـم را پديد — خيـره يوسـف وار مى‌بايـد دويـد

تـا گشـايد قفـل و ره پيـدا شـود — سـوى بيجايـى شـما را جـا شـود

(المصدر نفسـه: ٨٠٥)

– إذا كانت زليخا قد غلّقت الأبواب من كل ناحية، فإن يوسف(ع) وجد في الحركة منصرفاً. – عندما توكّل يوسف على الله وتحرّك، انفتح القفل والباب،واتضح الطريق.– إن لم تكن فرجة واحدة ظاهرة وموجودة،فينبغي السعي،كما فعل يوسف. – حتّى يُفتح القفل ويبدو الطريق، و يصبح لك منفذ إلى اللامكان.

كانت زليخا قبل يوسف محطّ ثقة زوجها الذي طلب منها أن تكرم مثواه، ولم يظهر قبل هذه الحادثة أيّ شكّ من زوجها بها، ولم يظهر أيّ نفور بينها وبين العزيز، إلّا أن وجود يوسف في القصر دفعها إلى هذا التحوّل، فظهرت عليها علامات الخيانة وعلامات المكر والخداع على زوجها واتّهام الآخرين (يوسف) زوراً وبهتاناً، وهذا ما أظهر أنانيّتها. هنا تنكشف صفات امرأة العزيز، فقد بدت امرأة عاشقة تملّكتها عواطفها ونزواتها، فتنازلت عن مكانتها وحطّمت الفارق بين مقامها وبين يوسف، وبدت امرأة ذات عزيمة على ارتكاب الفاحشة والخيانة الزوجيّة. وأمّا من الناحية الفكريّة فإنّ ما فعلته أمام زوجها يوحي بذكائها وسرعة بديهتها، بتصرّفها أمام زوجها بشكل طبيعي، لإبعاد الشكّ من نفسها، فرمت الكرة في مرمى يوسف طالبة له من الملك عقاباً من اثنين، بسبب إساءته حسبما زعمت، فإمّا السجن وإما العذاب الأليم. فشخصيّة امرأة العزيز تحوّلت إلى إمرأة شرهة عاطفيّاً، تريد تحقيق نزواتها حتى ولو كان عن طريق الخيانة الزوجيّة.

– إخوة يوسف: ظهر إخوة يوسف في القصّة في موقفين، الموقف الأول عندما فكروا في طريقة للتخلّص من يوسف، ليخلوا لهم وجه أبيهم؛ فتبيّن ليوسف أنّهم حاقدون عليه، وظهر له اتّحادهم على الباطل والظلم مقابل المصلحة الشخصيّة لكلّ منهم، فجاء الحديث عنهم بدعوتهم إلى القتل لتحقيق مصلحتهم الشخصية؛ اقتلوا يوسف، يخلُ لكم

وجه أبيكم، وتكونوا من بعده قوماً صالحين.

الموقف الثانى عندما أصاب القحط الإخوة العشرة، فجاؤوا إلى يوسف بعد طول مسير وهم لايعرفونه، وشرحوا له حالهم وما أصابهم من قحط وجدب، وطلبوا منه العون. يتحدث مولانا عن مواصفات إخوة يوسف بقوله:

يوسفان از مكر إخوان در چَه اند — كز حسد يوسف به گرگان مى‌دهند
از حسد بر يوسفِ مصرى چه رفت — اين حسد اندر كمين گرگى زفت
لاجرم زين گرگ يعقوب حليم — داشت بر يوسف هميشه خوف و بيم
گرگ ظاهر گيرْدِ يوسف خود نگشت — اين حسد در فعل از گرگان گذشت
زخم كرد اين گرگ و ز عذر لبق — آمده كه إنا ذَهَبنا نستبق

(المصدر نفسه: ٢٤٥)

- رموا يوسف فى الجب حسداً، وهم الذين سلّموه حسداً إلى الذئب. - فماذا جرى ليوسف المصرى من الحسد؟ هذا الحسد ذئبٌ ضخم مترصد. - فلا جرم أن كان يعقوب الحليم دائم الخوف على يوسف من هذا الذئب. - ذئب الظاهر لم يقترب فى الأصل من يوسف، وهذا الحسد فى فعله جاوز فعل الذئاب. - لقد طعنه هذا الذئب الباطن، ومن العذر اللبق جاؤوا قائلين: إنّا ذهبنا نستبق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشار مولوى فى هذه الأبيات إلى قول إخوة يوسف: يا أبانا، إننا مضينا نتسابق فى الرمى والجرى، وتركنا يوسف عند متاعنا ليحرسه، فأكله الذئب ونحن بعيدون منه، مشغولون بالتسابق دونه، وما أنت بمصدّق لنا فيما نقوله لک، ولوكان ما نقوله الحقّ والصدق.كما جاء فى القرآن: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (يوسف: ١٧) لجأ هؤلاء الإخوة إلى الحيلة للاستفراد بيوسف، لأن أباهم لايأمنهم عليه، ولذلک عليهم الاحتيال بطريقة لِأَخْذِهِ وعليهم التفكير بعد ذلک فى التخلّص منه، مع علمهم بما سيتركه تغييب يوسف عن أبيه من حزن وكمد، لأنّهم يعرفون مسبقاً تعلّق يعقوب بابنه يوسف، وهذا يؤكّد طمعهم وأنانيتهم وتفكيرهم السىّء وحبّهم لأنفسهم وادعائهم الكاذب بعلاقتهم بأبيهم يعقوب وعدم حبّهم له، وإلا لما أقدموا على ما يحزنه ويؤذيه فى إبعاد يوسف عنه

بدعوى أنّ الذئب أكله وهم فى غفلة عنه.كما أنّ أخوة يوسف أدّوا دورين أساسيّين سواء أكان بالنسبة إلى يوسف أم إلى يعقوب، فبأنانيّتهم أفقدوا والدهم بصره بسبب حزنه الشديد على يوسف الذى غيّبوه عنه، ومن خلالهم عاد إليه بصره عندما رجعوا بقميص يوسف واشتمّ رائحته وكانت المعجزة الإلهيّة. تحوّلت شخصيّة هؤلاء بين أول القصّة وآخرها من الماسک بزمام الأمور والمستحكم بشخصية البطل والمتصرّف بأموره، إلى المستجدى؛ أمّا يوسف الضعيف أمامهم المستضعف فى نظرهم، فقد بات مصدر رزقهم وعيشهم، وهذا ما فعلوه عندما حلّ عام المجاعة والقحط حيث توجّهوا إليه طالبين المساعدة منه. وهكذا نرى الأمور قد انقلبت، فيوسف المستضعف الذى لا حيلة له أمام كيد إخوته، يتحوّل إلى صاحب القرار ومصدر الإغاثة والعون، وإخوته يتحوّلون بالعكس من أصحاب القوة والقدرة على التحكم إلى مجموعة ضعيفة، تستجدى طالبة العون، لكنّ المفارقة أنّ يوسف عندما كان قادراً على التشفّى لم يفعل ذلک، بل ساعدهم ولم يرجعهم خائبين مع معرفته بما فعلوه به وبوالده من همّ وحزن؛ وهكذا من خلال هذه الدراسة تمثّلت لنا جوانب كثيرة من شخصيّة إخوة يوسف كان للأحداث دور فى تكوينها.

– عزيز مصر: جاء فى قصّة يوسف وزليخا عند المولوى أنّشخصية العزيز تظهر مع بداية الأحداث، وذلک عندما اشترى يوسف بدراهم معدودة، وكان رجلاً عاقراً. وقال لزوجه أكرمى يوسف لعلّه ينفعنا. وفى هذا المشهد تظهر بعض صفات العزيز الذى لم يشفق على يوسف ولم يطلب من زوجه إكرامه، إلّا لسبب واحد فيه مصلحته الشخصيّة التى تتمثّل فى نقطتين: أولاهما تقديم المنفعة، وثانيتهما اتّخاذه ولداً. عندما رأى عزيز مصر الرؤيا التى أكلت فيها سبع بقرات سمان البقرات السبع العجاف، يرسل إلى يوسف لتعبير رؤياه، وقد يكون هذا عطف جزء من قصّة على آخر إكمالاً لوصف خلاص يوسف من السجن، لأنّه تعبير صادق: ﴿وَقَالَ الْمَلِکُ إِنِّى أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِى فِى رُؤْيَاىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (يوسف: ۴۳) تجلّت هذه الآية فى أشعار المولوى بقوله:

آن عزيز مصر مى ديدى به خواب   چون كه چشم غيب را شد فتح باب

هفت گاو فربه بس پروری　　　خوردشان آن هفت گاو لاغری

در درون شیران بُدند آن لاغران　　　ور نه گاوان را نبودندی خوران

(المصدر نفسه، ج۵: ۷۹۷)

- ذلک الذی کان عزیز مصر یراه فی النوم، عندما انفتح الباب أمام عین غیبه. - رأی سبع بقرات سمان حسنة السمنة، أکلتها تلک البقرات السبع العجاف. - لقد کانت تلک السنین العجاف أسداً فی الباطن، وإلا لما کان لها أن تأکل الأبقار.

ظهرت عقلانيّة الملک ومنطقیته وحسن تفکیره وأخذه بالمنطق، عندما سمع یوسف واقتنع بتأویله، وعندما سمع منه خبر القحط، کأنّه الخبر الصادق؛ وأفاد من منطقه وعقلانيّته لمصلحته ولمصلحة حکومته، حکم بالإفراج عنه؛ وعندما اکتشف ذکاءه وقدرته الفکريّة الاقتصاديّة، ورأی فیه الشخص المناسب لیساعده فی حکم البلاد وقیادتها إلی برّ الأمان، وإنقاذ أهلها من المجاعة، أسند إلیه مقالید السلطة.

إنّ هذا الرجل یعلم رغبة امرأته بیوسف، ویسکت عن الحق، مع معرفته به، ویتغاضی عن خیانة زوجه أو محاولة خیانتها له مع تأکّده من ذلک. والسبب هو أن لا تنتشر الفضیحة خارج القصر، واکتفی من ذلک بالإقرار بالحقیقة أمام زوجه وأمام یوسف. وهذا الکلام دلیل علی اقتناعه أن زوجه هی التی راودت فتاها عن نفسه، ومع ذلک فإن ردّة فعله لم تتجاوز الطلب من یوسف الإعراضَ عن ذلک وعدم الکلام بهذه الفضیحة، والطلب إلی زوجه أن تستغفر ربّها لأنّها المذنبة. ﴿یُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَـذَا وَاسْتَغْفِرِی لِذَنبِکِ إِنَّکِ کُنتِ مِنَ الْخَاطِئِینَ﴾ (یوسف: ۲۹) من الناحیة النفسيّة بدا العزیز فی هذا المشهد رجلاً صبوراً علی الخیانة، فلم یدفعه خبر الخیانة إلی الغضب، وبدا إنساناً عقلانیّاً لجهة مصلحته الشخصیّة فقط، فکتم غضبه وتوجّه الیهما: للجانی بأن یستغفر ربّه، وللمظلوم السکوت عمّا حصل وعدم البوح به خوفاً من الفضیحة. أما من الناحیة الفکريّة الثقافیّة فإنّه یظهر إنساناً عقلانیّاً یأخذ بحکم المنطق، وتحلیل الشاهد المنطقی: ﴿وَإِنْ کَانَ قَمِیصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَکَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِینَ﴾ (یوسف: ۲۷) خیر دلیل علی أخذه بالمنطق وحکم العقل بعیداً من العواطف، وقبوله بهذا الحکم وإقراره بأنّ زوجه هی المذنبة، ولکنّ حکمه لم یکن علی أساس ما اقتنع به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزمان وتجلّياته فی قصّة «يوسف و زليخا»

الزمن مفهوم مجرّد وهمی السيرورة، لا يُدرک بوجه صريح فی نفسه (لايسمع ولايرى ولايشمّ ولايلمس)، ولكنّه يُدرک بما يحيط بنا من أشياء وأحياء. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٠٦) والزمن بمساره الطبيعی يكون علی نحو متتابع: ماض - حاضر - مستقبل، ولكنّ مقتضيات السرد تفرض وجود الاستباق والاسترجاع؛ والتعامل مع الزمن يفترض وجود تقنيّة التلخيص والمشهد والثغرة وغيرها؛ لذلک يتداخل الزمن ويتغيّر بالتقدّم والتأخر عبر المسار السردی، كأن يحلّ الحاضر مكان الماضی أو يترک الماضی موقعه للمستقبل...كلّ هذا التبدّل يعتمده الراوی لغايات فنيّة تتعلّق بعنصر التشويق والجماليّة. وبالعودة إلی دراسة التقنيّات السرديّة نبدأ فی هذه الدراسة باستعراض علاقات الترتيب ثم علاقات الديمومة فی قصّة "يوسف وزليخا" للمولوی.

- علاقات الترتيب

إنّ مقتضيات السرد كثيراً ما تتطلّب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنيّة، فإنّ الحاضر قد يرد فی مكان الماضی، والمستقبل قد يجیء قبل الحاضر وإذا الماضی قد يحلّ مكان المستقبل. (المصدرنفسه: ٢٢٠) فترتيب الأحداث فی العمل الفنی عمليّة تخضع لمهارة الراوی فی ترتيبها وتنسيقها وضبطها؛ فالراوی قد يلجأ إلی الانطلاق من وسط المتن الحكائی، وهو ما يسمّی بالنسق الزمنی المتقطّع، حيث يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية. (بكر، ١٩٩٨م: ٥٤) وانطلاقاً من ذلک تظهر بعض التقنيّات السرديّة كالاسترجاع والاستباق.

١. الاسترجاع: وهو مخالفة عمليّة السرد التی تسير فی خط زمنی متناسق، حيث يعود الراوی إلی حدث سابق، ويكون إمّا خارجياً يفيد استعادة ما حدث بعد بدء الزمن الروائی، أو مزجياً يستعيد ما مضی قبل بدء الزمن الروائی وبعده. (زراقط، ج٢، ١٩٩٩م: ٧٠٦) وفی قصّة "يوسف وزليخا" تبدأ الأحداث من البداية باسترجاع يعود به بطل القصّة يوسف، ويشكّل فی الوقت نفسه استباقاً عند والده يعقوب، وهذا الاسترجاع كان برواية يوسف للحلم الذی رآه فی المنام: ﴿اذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّی رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِی سَاجِدِينَ﴾ (يوسف: ٤) وهذا الاسترجاع شكّل

نقطة الانطلاق فی قصّة یوسف.

من نمی‌کردم گزافه آن دعا — هم چو یوسف دیده بودم خواب‌ها

دید یوسف آفتاب و اختران — پیش اوسجده‌کنان چو چاکران

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۴۵۹)

-لم أکن أنا أوجّه هذا الدعاء جزافاً، إنّنی مثل یوسف کنت قد رأیت الاحلام. - لقد رأی یوسف الشمس والکواکب ساجدة أمامه کأنّها الأتباع.

من هنا بدأت الأحداث تتتابع، إذ کشف هذا الحدث السابق وما تبعه من أحداث عن علاقة یوسف بأبیه من جهة، وعن علاقة یوسف بإخوته من جهة أخری، وکشف أیضاً عمّا هو علیه یعقوب من میزات تمیّزه من غیره من الناس العادیّین؛ فقد قرأ فی هذا الحلم أموراً مستقبلیّة کثیرة. هکذا تشکّل الاستباق من الاسترجاع نفسه، فحدّد من خلال هذا الحلم علاقة یوسف بإخوته وطریقة تعاطیهم معه، وأظهر خوفه علی ابنه مع ما یترتّب من هذا الحلم علی یوسف، فقال: ﴿يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ على إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً﴾ (یوسف: ۵) یترافق الاسترجاع فی کلام یعقوب دائماً مع الاستباق، حیث یؤکّد لیوسف (لاتقل رؤیاک).ثم یظهر الاسترجاع فی حدیث یوسف مع الفتیین فی السجن عندما بدأ بتفسیر الأحلام، فالاسترجاع هنا خدم دعوة یوسف، وحدّد من خلاله موقعه وعقیدته القائمة علی ما جاء به آباؤه بقوله: ﴿مَاكَانَ لَنَا أَن نُّشْرِكَ بِاللهِ مِن شَيْءٍ﴾ (یوسف: ۳۸) ومن الاسترجاع فی هذه الآیة تظهر دلالات انطلاق یوسف بالدعوة، لتحدید مفهوم عقیدته، ثم یأتی الاسترجاع الداخلی عندما طلب الملک من یوسف أن یخرج من السجن ورفض الخروج إلا بعد إعلان براءته. وأکّدت امراة العزیز الأمر بأن عادت إلی الحدث السابق الذی راودت من خلاله یوسف عن نفسه. وهکذا فإنّ لهذه الآیة، وللاسترجاع فیها دوراً کبیراً فی تحدید مسار قصّة یوسف؛ فخروجه من السجن ارتبط بهذا الاسترجاع الذی قامت به امرأة العزیز التی لو لم تعد إلی الماضی وتعترف بما اقترفت یداها فیه لما خرج یوسف من سجنه.

۲. الاستباق: إن الاستباق فی الفن القصصی یعنی استشراف الأحداث اللاحقة لبدء زمن الروایة، وهو علی نوعین: خارجی یفید استشراف ما یحتمل وقوعه فی الزمن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القريب أو البعيد، وداخلي يفيد تصور ما يمكن أن يحدث من قبيل الخشية أو التمني. (زراقط، ج۲، ۱۹۹۹م: ۷۰۶) ومن الاستباقات الرئيسة فی قصّة يوسف وزليخا بدايتها بتأويل يعقوب لحلم يوسف الذی رواه له فی مطلع القصّة. وهذا الاستباق دفع بيعقوب إلی تحذير ابنه يوسف ألا يقصّ رؤياه علی إخوته کی لايکيدوا له، لأنّه علی علم مسبق بما يفکّر به الآخرون، وهو علی يقين من أنّهم يکنّون له کراهية وحسداً. عندما يقول المولوی: لم أکن أنا أوجّه هذا الدعاء جزافاً، إنّنی مثل يوسف کنت قد رأيت الأحلام. لقد رأی يوسف الشمس والکواکب ساجدة أمامه کأنّها الأتباع. فکان الاستباق الأول الذی حدّد من خلاله يوسف وموقعه وحدّد مستقبله ومصيره بعد أن کاد له إخوته؛ فيعقوب قد أکّد کيدهم له، وأکّد النتيجة مسبقاً مطمئناً يوسف بعد أن حذّره من إخوته. تتحدّد فی هذه الأبيات مجموعة استباقات تسهم فی توضيح الصورة المستقبليّة ليوسف، ويتّخذ کل فعل فيها دوراً کبيراً، فيقرّر مصير يوسف بعد کيد إخوته له ومحاولتهم التخلص منه، بقوله وکذلک ينجيک ربّک، وهذا ما حصل عندما التقطه بعض السيارة. وبعد انتشار الخبر بين نسوة المدينة حول علاقة زليخا بيوسف إذ استبقت الأحداث فکان استباقها داخليّاً، لأنّها تصوّرت ما يمکن أن يحدث لدی رؤية النسوة ليوسف وردّة فعلهن، وهذا ما کانت تتمنّی حصوله کی توقف ألسنتهنّ عن الکلام. أرادت زليخا بهذا التصوّر أن تخفّف من لوم النسوة لها وأن تُظهر لهنّ أن ما فعلته لاتلام عليه، لأنّ کلّ واحدة منهنّ ترغب فی التقرّب منه لدی رؤيته، وإلّا لما وصل بهنّ الأمر إلی حدّ الدهشة التی أدّت إلی أن تجرح کل واحدة منهنّ يدها لدی رؤيته فی أثناء خروجه عليهنّ.ظهر الاستباق الثالث من خلال تفسير يوسف أحلام الفتيين فی السجن، وصولاً إلی تفسير حلم الملک. وهکذا فقد استبق يوسف الأحداث وحدّد مصير کلّ من الفتيين؛ وفی هذا الاستباق اعتراف من يوسف بأنّ هذا من تعليم الله إيّاه لأنّه مؤمن به موحّد له. ونجد استباقاً آخر فی تفسير حلم الملک، حيث تحدّد فيه وضع البلد الاقتصادی وما سيحلّ به نتيجة القحط لسنوات کثيرة. فأکّد أنّ البلاد مقدمة علی سنين من الخصب ويعقبها سبع سنين قاحلة،ثمّ يأتيهم عام الغيث والخصب والرفاهية. (ابن کثير، ج۴، ۱۹۹۹م: ۳۹۲) بعد ذلک أرشدهم يوسف إلی ما يعتمدونه فی خصبهم وفی جدبهم إبعاداً للمجاعة والفقر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- علاقات الديمومة:

إن علاقات الديمومة فی عالم السرد تُدرس من خلال التلخيص والمشهد والقفرة، وهذه التقنيّات كافية لتحديد مدى التناسب بين سرعة النص وديمومة الحدث.

١. التلخيص: هو هذا الإيقاع المتسارع للسرد، وتلخيص لأحداث كثيرة فی سطور قليلة، فبه يتمّ قياس أو ضبط مدى سرعة السرد، حيث يمرّ الراوی مروراً سريعا فی سرده لأحداث كثيرة دامت فی الواقع فترات زمنيّة طويلة، لكنّها لُخّصت فی النص ومرّ الراوی عليها مرورا سريعا من خلال تقديم عام للمشاهد والربط بينها. ونجد التلخيص في قصّة يوسف وزليخا فی غير مشهد، حيث اختُصرت الاحداث ليوسف ﴿وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ على أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا﴾ (يوسف: ٢١ – ٢٣) ففی هذه العبارات تُختصر سنوات مكث فيها يوسف فی بيت العزيز، وفيها قدم تلخيص بعض الأحداث التی تتعلّق بالشخصيّة الرئيسة، وقدّم بعض الصفات التی اتّسمت بها فی هذه المرحلة من الزمن، وقُدّمت شخصيّة جديدة هی امرأة العزيز التی اعجبت خلال هذه السنوات بشخصيّة يوسف وأُغرمت به، إلی أن وصلت إلی درجة روادته فيها عن نفسه.كذلک ظهرت تقنيّة التلخيص فی أثناء الحديث عن مكوث يوسف فی السجن لبضع سنين، فاختصر الشاعر الراوی المشهد الحواری بين يوسف والرجل:

ياد مـن كن پيـش تخت آن عـزيز	تـا مـرا او وا خـرد از حبـس نيز
كـی دهـد زندانيـی در اقتنـاص	مـرد زندانـی ديگـر را خـلاص
پس جـزای آنكه ديـد او را معين	ماند يوسـف حبـس در بضع سـنين
ياد يوسـف ديـو از عقلش سـترد	وز دلـش ديو آن سـخن از يـاد برد

(مولوی، ١٣٨۴ش: ١١٠٧)

- أذكرنی أمام عرش ذلک العزيز،حتّی يخلّصنی أيضاً من هذا السجن. - متی يخلّص سجين فی الأسر سجيناً آخر! - لبث يوسف فی السجن بضع سنين. - لقد محا الشيطان ذكر يوسف من خاطره، محا الشيطان من قلبه هذه الوصية.

بعد خروج الرجل من السجن وإنهماكه بمسؤوليّاته نسی ذكر يوسف وقصّته، فمكث

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فی السجن بضع سنین. (شلبی، ۱۹۷۴م: ۸۸)

هفـت گاو لاغـر پـر از گـزنـد　　　هفـت گاو فربهـش را میخورنـد
هفت خوشـه زشت خشـک ناپسند　　　سـنبلات تـازه اش را مـی چرنـد
قحـط از مصـرت برآمـد ای عزیـز　　　هیـن مبـاش ای شـاه این را مسـتجیز
(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۰)

– هناک سبع بقرات عجاف شدیدة الأذی، تأکل البقرات السمان السبع. – السنبلات السبع المکروهات الیابسات ترعی السنبلات النضرات. – قد ظهر القحط فی مصر أیّها العزیز، فهیّا ولا تُجز هذا أیها الملیک.

لم یُذکر أیّ حدث فی هذه السنوات، ولم یلتفت أحد إلی یوسف إلاّ بعدما رأی الملک فی المنام رؤیا البقرات السبع السمان تأکلهنّ سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخری یابسات... وبعدما عجز العلماء عن تأویل هذا الحلم، تدخّل الفتی الذی نجا من السجن وتذکّر بعد مدّة، وکان تذکّره بعد بضع سنین. (شلبی، ۱۹۷۴م: ۸۹)

۲. المشهد: المشهد هوترکیز وتفصیل للأحداث بکل دقائقها. (القاضی، ۲۰۱۰م: ۳۹۴) وتکون مساحة النص فیه أکبر من سرعة الحدث. وقد ظهر المشهد فی هذه القصّة بترکیز الأحداث وتفصیلها. ورد المشهد الأول فی بدایة القصّة عندما بدأ إخوة یوسف بالتآمر علیه، والتفکیر بطریقة للتخلّص منه، وحوارهم مع أبیهم ومحاولتهم إقناعه بأن یترک یوسف معهم. وفی هذا المشهد تبدّت شخصیّات إخوة یوسف وحسدهم الذی أدّی ببعضهم إلی التفکیر بالقتل وببعضهم الآخر إلی الابتعاد من ذلک، إلی أن استقرّ الرأی علی رمیه بالجب لیلتقطه أحد السیّارة، ویبعد من وجه أبیهم. فإخوة یوسف قرّروا إبعاد یوسف ونفیه، لما یشکّله من خطر علی علاقتهم بأبیهم. وهکذا فإن رصد التفاصیل یؤدّی إلی الإحساس ببطء ملحوظ فی حرکة الزمن داخل المشهد، بما یتناسب مع أهمیّة الحدث. (بکر، ۱۹۹۸م: ۱۰۱) وهذا ما أکّدته هذه المشاهد بإظهار أهمیّة الحدث، سواء فی ما یتعلّق بمشهد رمی یوسف فی الجبّ أم فی ما یتعلّق بموقف یوسف من امرأة العزیز العاشقة، وفی کلا المشهدین عرض لصراع بین فئتین فی المجتمع، فئة تمثّل الخیر والإیمان وهی ضحیّة الحسد، وفئة تمثّل الشرّ والغرائز والمادیّات، وفی کلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحالین کانت الفئة الأولی فی کل مرّة هی الضحیّة. فی المشهد الأول کانت الفئة الأولی (یوسف ویعقوب) ضحیّة الغدر والأنانیّة، وفی المشهد الثانی تظهر شخصیّات إخوة یوسف وحسدهم ونفسیّاتهم. وقد أشار المولوی إلی مشهد القصة بقوله:

از پدر چون خواستند آن دادَران — تا بردنش سوی صحرا یک زمان
جمله گفتندش میندش از ضرر — یک دو روزش مهلتی ده ای پدر
تو چرا ما را نمی داری امین — یوسف خود بسپری با حافظین
تا بهم در مرجها بازی کنیم — ما در این دعوت امین ومحسنیم
گفت این دانم که نقلش از برم — می فزود در دلم درد وسقم
این دلم هرگز نمی گوید دروغ — که ز نور عرش دارد دل فروغ
آن دلیل قاطعی بُد بر فساد — وز قضا آن را نکرد او اعتداد

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۷۹)

– عندما طلب إخوته الکبار من أبیهم أن یأخذوه إلی الصحراء برهة من الزمان. – قالو له جمیعاً: لاتفکّر فی الضرر، وأمهلنا یا أبانا یوماً أو یومین. – لماذا لاتثق بنا وتُلحق یوسف مع الحافظین. – حتّی نلعب معاً فی المروج ونحن فی هذه الدعوة أمناء محسنون. – قال: إنّ ما أعمله أنّ نقله من جواری یزید فی قلبی الألم و السقم. – قلبی هذا لایکذّبنی أبداً، فإنّ فیه ضیاء من نور العرش. – کان هذا هو الدلیل القاطع علی فساد «الإخوة» وشاء القضاء ألا یعتد به.

فالدائرة الکبری فی هذه القصّة هی أرض الصحراء والمروج.

۳. القفزة: إذا کانت القفزة تعنی تحرّک السرد بسرعة، وإذا کانت تعنی إهمال مرحلة من زمن الحکایة وإسقاط کل ما تنطوی علیه من أحداث، فإنّها تتمثّل فی قصّة یوسف خیر تمثیل، عندما أُسقطت مدّة من زمن السرد القصصی فی هذه القصّة، ولم یذکر من هذه الفترة الطویلة إلا حلم الملک حیث عبّر عنه الشاعر کما جاء فی القرآن بقوله:

هفت گاو لاغر پر از گزند — هفت گاو فربهش را میخورند
هفت خوشه زشت خشک ناپسند — سنبلات تازه اش را می چرند

قحـط از مصـرت برآمـد ای عزیـز   هیـن مبـاش ای شـاه ایـن را مسـتجیز
(مولـوی، ۱۳۸۴م: ۱۰۸۰)

- هناک سبع بقرات عجاف شدیده الأذی تأکل البقرات السمان السبع. - السنبلات السبع المکروهات الیابسات ترعی السنبلات النضرات. - قد ظهر القحط فی مصر أیّها العزیز، فهیّا ولا تجز هذا أیها الملیک.

من هذه الأبیات یتّضح إسقاط فترة مکوث یوسف فی السجن، وعدم ذکر أی حدث فیها سوی حدث الحلم الذی بدا أنه کان فی آخرها. هنا تُختصر سنوات مدیدة بدأت عندما خرج الفتی الذی نجا من السجن إلی حین تأویل یوسف حلم الملک، وأمر الملک بإخراجه من السجن. بما أنّ هذه الحقبة الزمنیّة لم یکن فیها أیّ حدث أساسی یتعلّق بیوسف ودعوته، فقد عُدّت أحداثاً عابرة لا تأثیر لها فی مجری الأحداث، فالحدث قد تأزّم منذ اللحظة التی خرج فیها الفتی من السجن وأنسته مشاغله یوسف ووصیّته، والحلّ لا یکون إلاّ بتبرئة یوسف وإخراجه من السجن، هذه البراءة ظاهرة ولکنّها تحتاج إلی من یغیّر رأی الملک، وإلی دافع یکون أکبر من خوفه علی السمعة وحرصه علی ما طلبته زوجه، فکان الحلم الذی أقلقه وکان وجود یوسف وتأویله للحلم هو المطمئن له، وکانت فترة السجن التی مکثها کافیة لیوسف مع علمه بحقیقة براءته، فبدأت الأحداث تمیل إلی الحلّ. هذه السنوات السبع التی أسقطت من زمن الأحداث وزمن السرد القصصی کان فیها أکثر من هدف، منها تحقیق العقاب بناء علی رغبة زوج الملک لإبعاد التهمة عن نفسها، ومنها أنّ هذا المکوث کان درساً لیوسف النبی، فهو ذو مقام خاصّ عند الله، وبالتالی یجب أن یطلب خلاصه من ربّه لا من الملک الذی ظلمه وهو علی یقین من ظلمه، ومن الطبیعی أن یسعی رجل مظلوم إلی رفع الظلم عن نفسه، ولکنّ هذا یکون مباحاً بل مطلوباً فی من هم دون مقام یوسف، أمّا هو فله مقام آخر عند الله. (شلبی، ۱۹۷۴م: ۸۹) ولذلک کان الردّ أن الشیطان أنسی الفتی الذی نجا ذکر یوسف عند ربّه، وکانت النتیجة أن قضی یوسف فی السجن بضع سنین.وکان سجنه درساً له.

المکان وتنوّعه الوظیفی فی قصّة «یوسف وزلیخا»

إنّ اختیار المکان فی العمل القصصی لایکون عبثیّاً، لأنّ الأماکن مرتبطة بالزمان

وبالشخصيّات؛ فقد يطرأ تحوّل على الشخصيّة نتيجة لتغيّر المكان أو الانتقال من مكان إلى آخر. وأهميّة المكان فی الفنّ القصصی ترجع إلی ارتباط المكان بالوصف مثلما يرتبط الزمان بالسرد، ويؤكّد علاقة الشخصيّة بالمكان وارتباطها به.

١. المكان دوائر ومكوّنات: لقد أدّى المكان دوراً أساسيّاً فی بداية القصّة، إلاّ أن دوره بدأ بالخوف مع بداية الحوار بين يوسف ويعقوب، إذ اقتصر هذا الحوار على محاولة إقناع الأب بعدم البوح بالرؤيا، لأنّه يخاف حسد الإخوة. وهناک حوار أشقّاء يوسف عندما أرادوا قتله أو طرحه فی الجبّ. وقد أشار المولوی متأثرا بالقرآن إلى الصحراء واللعب وقرار الإخوة بقوله:

از پدر چون خواستند آن دادَران	تا بردنش سوی صحرا يک زمان
جمله گفتندش مينديش از ضرر	يک دو روزش مهلتی ده ای پدر
تو چرا ما را نمی‌داری امين	يوسف خود بسپری با حافظين
تا بهم در مرجها بازی کنيم	ما در اين دعوت امين و محسنيم

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۷۹)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نلحظ هنا أنّ الدائرة الكبرى فی هذه المجال هی أرض الصحراء والمروج. اشارة إلى هذه الآية ﴿أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ﴾ (يوسف: ١٢)

٢. مكوّنات الدائرة: تضمّ هذه الدائرة مجموعة من المكوّنات منها:

الف-الجبّ: إنّه مكان النفی والإبعاد ومكان البراءة والخلاص بالنسبة إلى إخوة يوسف، والمكان هو الذی أسهم فی تحوّل مجرى الأحداث وتغيير حياة الشخصيّات، فهو مكان إنقلاب حياة يعقوب من فرح وأمان إلى حزن وشقاء، ومكان خلاص أبناء يعقوب ممّن سلب قلب أبيهم وأبعدهم منه حسب ظنهم، ومكان خلاص يوسف من غدر إخوته وحسدهم، وكذلک هو مكان تحوّل شخصيّة يوسف من ابن مدلّل إلى عبد يباع بثمن بخس ولكن بعد هذا البيع ما بعده! وقد حمل هذا المكان دلالة تؤكّد عزم الإخوة على الاجرام الحقيقی فهم أبناء يعقوب النبی. الجبّ الذی ببيت المقدس هو مكان الإبعاد، وهو دليل على عدم إقدام الإخوة على القتل إنما الاكتفاء بالنفی والإبعاد، والحجّة الفضلى هی: أكله الذئب. يقول المولوی:

يوسفان از مكر إخوان در چَه اند	كز حسد يوسف به گرگان مى‌دهند
از حسد بر يوسفِ مصرى چه رفت	اين حسد اندر كمين گرگى زفت
لاجرم زين گرگ يعقوب حليم	داشت بر يوسف هميشه خوف و بيم
زخم كرد اين گرگ و ز عذر لبق	آمده كه إنّا ذَهَبنا نستقبق

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۲۴۵)

- يُرمى أمثال يوسف فى الجب من خوف الإخوان الذين يسلّمون يوسف حسداً إلى الذئب. - فماذا جرى ليوسف المصرى من الحسد؟ هذا الحسد ذئبٌ ضخم مترصّد. - فلا جرم أنّ يعقوب الحليم كان دائم الخوف على يوسف من هذا الذئب. - الذئب الظاهر لم يقترب فى الأصل من يوسف، وهذا الحسد فى فعل الإخوة جاوز فعل الذئاب. - لقد طعنه هذا الذئب الباطن، ومن العذر اللبق جاء قائلاً: إنّا ذهبنا نستبق.

ما يصفه القرآن فى الجب والصحراء يستطيع القارىء أن يتخيّله، ويتخيّل يوسف فى الجب الذى يحتويه ظلامه الموحش، قد تهدأ خفقات قلبه المرتعشة عندما يذكر قوله: ﴿وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ﴾ (يوسف: ۱۰) وفى هذا دليل على عدم إقدامهم على القتل، بل النفى والإبعاد، وهذا يعنى أنّ الجبّ هو المكان المقترح للتخلّص من يوسف... فالجبّ رمز الابتلاء والانطلاق، فمنه كانت انطلاقة يوسف إلى دائرة ثانية،كان له فيها أيضاً محطّات متعدّدة.

ب. مصر: شكّلت أرض مصر المحطّة الثانية التى حطّ فيها يوسف رحاله، دون أن يكون له دور فى هذا الخيار، فالأقدار ساقته إلى هناك بقدرة الله، وكذلک عندما التقطه بعض السيّارة.وأرض مصر هى مكان المحنة الثانية، إذ ما كاد يخلد إلى حياة هادئة فى قصر العزيز حتى ابتدأت الأيام تحوک له محنة أخرى جاءته بسبب حسنه وجمال طلعته وأثرها فى مشاعر امرأة العزيز تجاهه، فشقى وتعذب بسبب هذا الحسن وتلک المشاعر، ولقى فيه ما لاقاه من عذاب السجن الذى كان أبرز مكونّات أحداث هذه الدائرة. أظهرت أرض مصر من خلال الأحداث التى دارت فوقها طبائع الناس هناک، كما أظهرت دور المرأة فى الحكم، وظهر الفساد الذى قوبل بالجرأة والحكمة والايمان. اتّضح الفساد من خلال امراة العزيز وشهواتها الجسديّة، وطريقة إظهار يوسف موضوع سمر بين نسوة

مصر. کانت دائرة الفساد تبدأ بها وبخیانتها لزوجها وانقیادها لرغبات جسدها وشهواتها، یضاف إلی ذلک ما مثّلته نسوة المدینة من استغلالیّة بتشویه سمعة القصر، وهذه الإساءة إلی زوج الملک تؤکد الغیرة الکامنة فی صدورهنّ، وتؤکّد أجواء الفساد. یقابل ذلک دائرة الحکمة والجرأة التی ظهرت من خلال حکمة یوسف فی ردع إغراءات امراة العزیز واعترافه بالحقیقة دون خوف. ظهرت حنکة المرأة بإتّهامها یوسف بالاعتداء علیها وإظهار غضبها. ومن هذا الکلام یظهر أنّ أرض مصر یحکمها رجل خاضع لأهواء زوجه ورغباتها بعیداً من الحقیقة. کما أنّ هذه الدائرة مثّلت تحوّلاً کبیراً فی شخصیّة یوسف، وأکّدت تحقیق نبوءة أبیه یعقوب فی کنعان عندما روی یوسف رؤیاه. هی دائرة تحقّق الحلم واکتمال الشخصیّة وتأویل الأحادیث وإتمام النعمة. وشهرة یوسف بتأویل الأحلام أدّت إلی استلام زمام الحکم، وأصبح یوسف بین عشیّة وضحاها وزیراً مطلق الید نافذ السلطان، ومقرّه ملتقی الوفود، وقد کان بالأمس سجیناً أسیراً، ومن قبل غلاماً یباع ویشری.

قحط از مصرت برآمد ای عزیز قحط از مصرت برآمد ای عزیز

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۰)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– ظهر القحط فی مصر أیّها العزیز، فهیّا ولاتجز هذا أیها الملیک.

هذه الدائرة مثّلت أرض الخصب، مع أنّ القحط قد یصیبها، والحلم والواقع أکّدا ذلک فکانت أعوام الجدب والقحط بین أعوام الخصب والغلال وصفاء العیش «فسبع سنوات تکونون فی أخصب تربة، تأتی فی أعقابها سبع شداد یظلّکم فیها الأمل وتکشف لکم الأیام عن سحاب خلّب وومیض خادع ینقص النیل فلا یفی بوعده...وتنحلّ عقد الامور، ویظلّکم عام خصیب تغاثون فیه من شدّتکم وتصلحون ما فسد من أمورکم.» (جاد المولی، ۲۰۰۰م: ۹۳)

ج. بیت العزیز: یظهر دور هذا المکان عندما قامت زلیخا بإغلاق الأبواب، واستطاع یوسف أن یفلت من یدها. وعندما توکّل یوسف علی الله وتحرّک انفتح القفل والباب، وبیت العزیز هو المکان الأول بعد غیاهب الجب، وفیه أحسّ یوسف بأنّه سیخلد إلی حیاة هانئة هادئة. هذه البدایة فی منزل العزیز کانت تمکیناً لیوسف حیث جُعل له مقام

عزيز هناک، وتعلّم تأويل الأحاديث وبرع في ذلک. وقد خصّ الله يوسف بمنزل كهذا فيه الخدم والحشم والأمر والنهي، ربّما لتدريبه على مباشرة السلطات ومهمّات المناصب في المستقبل، وهذا ما حصل، إلّا ان هذا المنزل مثّل وجود فئتين على أرض الواقع، وصراعهما يؤكّد مجموعة دروس ذات صلة بالنواحي الاجتماعيّة الأخلاقيّة، إذ مثّل القيم والأخلاق التي اعتمدها يوسف بتصرّفاته، كما مثّل الفساد والانحلال الخلقي من خلال تصرفات امراة العزيز تجاه فتاها. هي دروس أراد الله منها أن يفيد الناس من بعد يوسف بضرورة التمسّک بالمبادئ وعدم التخلي عنها، وعدم الانجرار وراء المصالح والشهوات.

گـر زليخـا بسـت درهـا هـر طرف | يافت يوسـف هم ز جُنبِـش مُنْصَرَف
چـون تـوكل كـرد يوسـف برجهيد | بـاز شـد قفـل درو ره شـد پديـد
گـر چـه رخنه نسـبت عالـم را پديد | خيـره يوسـف وار مي‌بايـد دويـد
تـا گشـايد قفـل وره پيـدا شـود | سـوى بيجايـى شـما را جـا شـود
آمـدى انـدر جهـان اى مُمْتَحَـن | هيـچ مي‌بينـى طريـق آمـدن

(مولوى، ١٣٨٤ش: ٨٠٥)

- إذا كانت زليخا قد غلّقت الأبواب من كل جهة، ويوسف(ع) وجد من الحركة المنصرف. - عندما توكل يوسف على الله وتحرّک انفتح القفل والباب، واتّضح الطريق. - إن لم تكن فرجة واحدة ظاهرة وموجودة، فينبغي السعي، كما فعل يوسف. - حين يفتح القفل ويبدو الطريق، يصبح لک منفذٌ إلى اللامكان.- أيّها الممتحَن، لقد جئت إلى الدنيا، فهل تراک رأيت قطّ الطريق الذي جئت منه.

كان يوسفُ من أجمل البشر كما هو معروف، وكان كضَوءِ النَّهار ونور الشَّمسِ بحيث لايستطيعُ آدميٌّ أن يصِفَهُ. وهذا هو قصر العزيز، مكان جلوس الأشراف والماديّين الذين يحظون فيه بالجاه، فيه الكثير من خبايا النفس البشريّة. وقد أدّى هذا المكان دوراً كبيراً في تحوّل شخصيّة يوسف من إنسان مملوک إلى إنسان رفيع المستوى، نال إعجاب نسوة المدينة وعلى رأسهنّ زوج الملک، ثمّ إلى سجين معذّب ظلماً فإلى صاحب سلطان ونفوذ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. السجن: السجن مكان أساسى من دائرة مصر، لأنّه مكان المحنة الثالثة التى ابتلىَ بها يوسف. وهنا تظهر المفارقة، إذ كيف لإنسان أن يفضّل ما يكرهه الناس على ما تهواه النفس البشرية؟ وهذا ما أكّده يوسف بقوله: ﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إلى مِمَّا يَدْعُونَنِى إليه﴾ (يوسف: ٣٣) فرحلة السجن بدأت بعد محنة الإغراء التى رفضها يوسف، وغدا السجن مكان الإنسان المكشوفة براءته، وكان نجاة له من الفتنة التى تعرّض لها، هذا المكان الإجبارى المناقض للحركة والحريّة والدعوة إلى الله بين الناس أدّى دلالات كبيرة، وهذه الدلالات أفرزها الواقع الاجتماعى وحياة القصر بما فيها من مادية وبطش مقابل المصالح والفساد الأخلاقى. والملک مقتنع ببراءة المتّهم ومع ذلک يحكم عليه بالسجن، والمدة طويلة تُنسى فضيحة زوجه فى قصره مع أحد خدمها، فكان السجن عقاباً للبرىء، ومكان صاحب المبدأ الثابت. من هذا السجن كانت انطلاقة الدعوة حيث بدأ يوسف بدعوة صاحبيه فى السجن ومن معهم إلى عبادة الله، فالسجن لم يستطع أن يقف حائلاً دون تحقيق هدفه ونشر دعوته. نجد هنا إشارة إلى ضغط امرأة العزيز على يوسف وفى النهاية ينتهى بسجنه بقوله تعالى على لسان امرأة العزيز: ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ﴾ (يوسف: ٣٢) يقول الشاعر:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آنچنان كه يوسف از زندانيى ... با نيازى خاضعى سعدانيى
خواست يارى گفت چون بيرون روى ... پيش در كار گردى مستوى
ياد من كن پيش تخت آن عزيز ... تا مرا او واخرد از حبس نيز
كى دهد زندانيى در اقتناص ... مرد زندانى ديگر را خلاص
زان خطايى كامد از نيكو خصال ... ماند در زندان ز داور چند سال
پس ادب كردش بدين جرم اوستاد ... كه مساز از چوب پوسيده عماد

(مولوى، ١٣٨٤ش: ١١٠٧)

- مثل يوسف الذى طلب العون من سجين بضراعة وخضوع وتذلّل. - طلب العون وقال: عندما تخرج تستوى أمورک عند الملک. - أذكرنى أمام عرش ذلک العزيز، حتّى يخلّصنى أيضاً من هذا السجن. - متى يخلّص سجين فى الأسر سجيناً آخر! - سبب ذلک الذنب الذى بدر من حسن الخصال، بقى فى السجن بحكم الإله بضع سنين. - ثم

أدّبه الأستاذ لهذا الجرم قائلاً له: لا تجعل لک عماداً من خشب الباب المنخور.

فيوسف عليه السلام يعرف أنّه من البشر؛ وإنْ لم يصرف الله عنه كيدهُنَّ؛ لاستجاب لغوايتهن ولأصبح من الجاهلين الذين لا يلتفون إلى عواقب الأمور. (الشعراوى، ج١١، ١٩٩١: ٦٩٤٤) ومع أنّ السجن أمر كريه تأباه النفس الإنسانيّة؛ إلّا أنّه قد فضّله على معصية خالقه، ولجأ إلى المُربّى الأول، لتأتى الاستجابة منه سبحانه.

هـ . المقرّ الذى جلس فيه يوسف حاكماً: تسير الأحداث فى هذه القصّة وفق أمكنة متنوّعة فى دلالاتها، وقد أسهمت هذه الأماكن إلى حد ما فى التأثير فى شخصيّة يوسف وفى بعض التحوّلات التى طرأت عليه. وإتمام النعمة على يوسف كان بتبوّئه مقاليد الحكم فى القصر وجمعه بأهله تحقيقاً لنبوءة أبيه يعقوب. القصر الذى كان فيه يوسف خادماً مملوكاً كان رمزاً للفساد والانحلال الأخلاقى والظلم فى الحكم، ولكنّ المكان الذى جلس فيه يوسف حاكماً بات رمز العدل والمساواة والعفو عند المقدرة، والتسامح بعيداً عن روح الانتقام، ومقرّ يوسف بعد سجنه بات مكان الائتلاف العائلى وجمع ما تفرّق من قبل وما فرقته الأحقاد والغيرة، وهو مكان جمع يوسف بأهله كلّهم. يقول المولوى:

نموديم تمكين يوسف بسى		چو او در زمين نيست ديگر كسى
بود هر كجا راى كامش بود		مراد دل از تمامش بود

(مولوى،١٣٨۴ش: ١٩٠)

– لقد مكّنّا ليوسف كثيراً،فلم يكن مثله فى الأرض شخص آخر– تحقّق له كلّ ما يريد، وتمّ له منّا مراد قلبه.

أنعم الله على يوسف نعمة جليلة، فجعل له سلطاناً وقدرة فى أرض مصر، فأدار شؤون مصر بصورة حازمة عادلة؛ واتّخذ لنفسه غير مكان للإقامة، ﴿وَكَذالِکَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِى الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَآءُ﴾ (يوسف: ۵۶) نفهم من هذا أنّه جعل لنفسه بيتاً فى أكثر من مكان؛ ولايَظُنَّنّ ظَانٌّ أنّ هذا لَوْنٌ من اتّساع أماكن التَّرَف. عندما ننظر اليه بعيون تكشف حقيقة رجال الإدارة فى بعض البلاد؛ فما أنْ يعلم المسؤولون بوجود بيت للحاكم فى منطقة ما حتّى يزوروه؛ وتراهم يعتنون بالمنطقة التى يقع فيها هذا البيت.

وهذا ما نراه فى حياتنا المعاصرة، فحين يزور الحاكم منطقة ما فَهُمْ يُعيدون رَصْف الشوارع؛ ويصلحون المرافق. ويوسف المُمكّن فى الأرض له مسكن مجاور له؛ وسيجد عناية الجهاز الإدارى حيثما ذهب. وهنا سنجد الإحسان يُنسب إلى يوسف؛ لأنه حين أقام لنفسه بيتاً فى أكثر من مكان، انعكس ذلک إيجابيّاً على قاطنى الأمكنة التى له فيها بيوت؛ بارتفاع مستوى الخدمة فى المرافق وغيرها. وسبحانه يجازى المحسنين بكمال الأجر وتمامه، وقد كافأ يوسف عليه السلام بالتمكين فى السلطة مع محبة من تولَّى أمرهم. (الشعراوى، ج١١، ١٩٩١م: ٧٠٠٣)

وقد ظهر المكان فى قصّة يوسف من خلال مستويات هى: مستوى الواقع والوهم، ومستوى المكان المعادى والأليف.

١. المكان الواقعى والمكان الوهمى: إنّ سعى المولوى إلى الالتزام بقضايا تتناول الدعوة ونشرها والاصلاح العقائدى والفكرى والاجتماعى والصلاح الشامل عن طريق أفكاره، كان السبب فى اعتماد عالم الواقع والانطلاق منه، بعيداً من الوهم والخيال،خصوصاً فيما يتعلّق بحياة الأنبياء والرسل، وبهذا نجد المكان نفسه واقعيّاً بالنسبة إلى جماعة، ووهماً بالنسبة إلى جماعة أخرى. أمّا فى قصّة (يوسف وزليخا) فإنّ الأماكن فيها قد ظهرت على حقيقتها، واعتمدت عالم الواقع بوصفه مرجعاً لأحداث حصلت فى الحقيقة وهى فى صلب تطلّعات النفس البشريّة. توزّعت أمكنة القصّة بين بلاد الشام وأرض مصر، وذلک من أجل إكسابها البعد الواقعى، هناک بيت يعقوب أو (كلبه أحزان) يعنى: (بيت الأحزان) وما يحويه من عائلة متنوّعة الأفكار مختلفة الطباع. وليس غريباً على بيت فيه هذا العدد من الأبناء أن لا يكون بمنأى عن مشاعر الغيرة والحسد التى تنتاب بعضهم. ومن الأمكنة التى ذكرت الجب، ذاک المكان الواقعى لبعث الحياة لا لسلبها،كما حاول إخوة يوسف.ثمّ هناک منزل العزيز وما فيه من مشكلات أخلاقيّة وفساد بين غرفه وحناياه، يضاف إلى ذلک السجن الذى أخذ صبغة الواقع بما ضمّه بين جدرانه من أناس مظلومين ومن أحداث تحصل فى داخله. إنّ أسماء هذه الأماكن كلها هى من صميم الواقع، وهى موجودة فعلاً فى العالم الحقيقى على الأرض؛ وقد ذكر مولوى أسماء مثل مصر وچاه (الجب) وزندان (السجن) وقصرالعزيز، وهذا ما جعل قصّة يوسف فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صميم الواقع الإنساني، لما تناوبها من أحداث تتعلّق بالنفس البشريّة، مسرحها أماكن من عالم الواقع، وشخصيّاتها تتنوّع بطبائعها وطرائق تفكيرها ومعتقداتها، وأحداثها تنطلق من الواقع الإنساني، بكلّ تعقيداته وتشعّباته.

٢. المكان المعادى والمكان الأليف: إن تحديد موقع الأمكنة فى قصّة «يوسف وزليخا» بين معادية وأليفة يكون انطلاقاً من مواقف الشخصيّات وعلاقتها بهذه الأمكنة ونظرتها إليها، فهناك أماكن أليفة فى القصّة تكون مدعاة للراحة والاستقرار عند الشخصيّة، وأماكن غير أليفة لا تألفها الشخصيّة بل تنفر منها. وفى قصّة يوسف نجد بيت يعقوب المكان الأول، حيث يشكّل مكاناً أليفاً للجميع بدءاً بيوسف إلى بنيامين إلى إخوتهما، حيث يسعى الأفراد جميعاً إلى جعله المكان المحبوب والمشتهى. المكان الذى قصده إخوة يوسف للكيد به بعيداً من عينى أبيه بات يمثّل المكان الأليف بالنسبة إلى الإخوة، أمّا لدى يعقوب فإنه كان رمز المكان المعادى المكروه، لأنّه سبّب حزناً وكمداً ليعقوب. أما بالنسبة إلى يوسف فإنّه كان رمز الخوف والعذاب، ورمز النفى والإبعاد وفقد عطف الأب، فمكان القوّة والانتصار بالنسبة إلى الإخوة كان مكان الضعف والشعور بالخيبة عند يوسف. وهناك قصر العزيز الباعث على الراحة والرفاهية لساكنيه، هذا المكان تحوّل من مكان أليف محبوب إلى مكان معاد، حيث تكشّفت ليوسف فيه مظاهر الفساد والخلاعة والانحلال الأخلاقى، والمعصية التى يدعو للابتعاد منها ومحاربتها. إنّه المكان المكروه الذى انطلق منه إلى مكان معاد مكروه آخر هو السجن، وقد استطاع يوسف أن يحوّله إلى مكان قابل لتحقيق الطموحات ونشر الدعوة، وهكذا تحوّل السجن عند يوسف من عالم ضيّق محدود إلى عالم يرى فيه إمكان تحقيق الدعوة ونشرها. وهكذا فإنّ ثنائيّة المكان تكشف عن قيمته فى صنع الأحداث وإبراز دلالاتها، والمكان فى قصّة يوسف أدّى دوراً كبيراً فى صنع الحدث، ونهضت الشخصيات بدورها فى تحديد طبيعة ذلك المكان.

النتيجة

استعرضت هذه الدراسةُ قصةَ يوسف التى وردت مرتّبة ترتيباً مسلسلاً فى كتاب

الله العزيز، فهى لاتخرج عن الإطار العام لقصّة غيره من الأنبياء. فقد تعرّفنا فى قصّة يوسف على حجم معاناته فى رقّه وعبوديّته، ثمّ فى السجن، ثمّ فى قصر العزيز، وكذلك بعد أن تسلّم مقاليد السلطة فى مصر، وأدركنا مدى الضغوط التى مارستها امرأة العزيز، إرضاء لشهواتها الجسديّة الرخيصة. ومع ذلك رأيناه متمسّكاً بأخلاق الأنبياء، فلم يخضع للضغوط ولم يتراجع عن إنسانيّته الرفيعة. وفى اختيارنا للنماذج التى تمثّل القصّة الفارسيّة، رأينا فيها مدى التأثير الذى تركته القصّة القرآنية فى القصّة الفارسيّة عند مولانا، وهذا التأثير تناول المفاصل الرئيسة التى يقوم عليها البناء القصصى، منها بناء الشخصيّات، والمنظور القصصى الذى عبّر السرد عنه، وكذلك الدور الذى نهض به كلّ من الزمان والمكان، يضاف إليهما البعد التعليمى والأخلاقى الذى تضمّنتهما تلك القصص. لم تكن شخصيّة يوسف عند مولانا بعيدة من تلك التى لحظناها فى القصّة القرآنيّة، لجهة الممارسة الفعليّة للدعوة، أو للسمات التى مكّنتها من القيام بدورها على الوجه الأكمل. وإذا ما لحظنا شيئاً من التمايز أو التعديل، فإنّ ذلك لا يتعدّى الشكل الخارجى، من غير أن يتضمّن تغييراً جوهريّاً فى بناء الشخصيّة القصصيّة. لاتخلو قصّة "يوسف وزليخا" المنظومة شعراً من تأويلات رمى إليها الشاعر، وهى تفتح الباب أمام قراءات جديدة لقصّة كفاح النبى يوسف (ع) فى سبيل الايمان بالله وتوحيده، من غير أن تخرج عن المرتكزات الرئيسة التى يعرفها القارىء، وهذه التأويلات لا تبتعد من الإطار الدينى الذى يضع الأخلاق والقيم فى المقام الأول، من أجل بناء الإنسان الحقيقى، كما أراد الله له أن يكون. إنّ المولوى الذى نظم قصّة "يوسف وزليخا" قد استوعب الدروس والعبر التى جاءت بها سورة يوسف فى كتاب الله، وحاول، مستعيناً بما أوتى من الموهبة والثقافة، أن يقدّم للقارىء الإيرانى، بأسلوب يتوافق مع الواقع الثقافى الإيرانى، قصّة المؤمن بالله الذى تحلّى بأروع القيم الأخلاقيّة وأنقاها. ما قلناه عن بناء الشخصيّة فى القصّة الفارسيّة والدور الذى نهضت به فى بنية القصّة ينطبق على بناء الزمان والمكان، لجهة التأثّر من القصّة القرآنيّة، فالأمكنة واقعيّة فى كلّ من القصّتين، وفعل الشخصيّة فى المكان والزمان يكاد يكون هو نفسه، وهذه الأمكنة تسهم فى الكشف عن جانب من جوانب الرؤية إلى دور القصّة فى التعليم والتهذيب وترسيخ الإيمان فى النفوس.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، نصرالله بن محمد. ۱۹۹۵م. *المثل السائر في أدب الكاتب*. تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد. بيروت: المكتبة العصرية.

ابن كثير، أبو الفداء. ۱۹۹۹م. *تفسير القرآن العظيم*. المدينة المنوّرة: دار طيبة للنشر والتوزيع.

بدوی، أمين عبدالمجيد. ۱۹۸۱م. *القصة في الادب الفارسي*. بيروت: دار النهضة العربية.

براون، إدوارد. ۲۰۰۱م. *تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي*. القاهرة: الثقافة الدينية.

بستاني، محمود. ۱۳۸۲ش. *البلاغة الحديثة*. قم: دار الفقه.

بكر، أيمن. ۱۹۹۸م. *السرد في مقامات الهمذاني*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جاد المولى، محمد أحمد. ۱۳۸۰ش. *قصص قرآن*. ترجمه مصطفى زماني. تهران: نشر پژواک انديشه.

جاد المولى، محمد أحمد. ۲۰۰۰م. *قصص القرآن*. بيروت: دار الكتب العلمية.

تلميذ، حسين. ۱۳۷۸ش. *مرآة المثنوي*. تحقيق بهاء الدين خُرمشاهي. تهران: نشر گفتار.

الخالدي، صلاح. ۱۹۹۸م. *القصص القرآني*. دمشق: دار القلم.

زراقط، عبدالمجيد. ۱۹۹۹م. *في بناء الرواية اللبنانية*. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

الشعراوي، محمد متولي. ۱۹۹۱م. *تفسير الشعراوي*. قاهره: مطابع أخبار اليوم.

شلبي، محمود. ۱۹۷۴م. *حياة يوسف*. بيروت: دار الجيل.

شيخ أمين، بكري. ۱۹۹۴م. *التعبير الفني في القرآن*. بيروت: دار العلم للملايين.

الطبري، محمد بن جرير. ۲۰۰۰م. *جامع البيان في تأويل القرآن*. تحقيق أحمد محمد شاكر. بيروت: مؤسسة الرسالة.

عبد الله، عدنان خالد. ۱۹۸۶م. *النقد التطبيقي التحليلي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عبدالعال، محمدقطب. ۲۰۰۶م. *من جماليات التصوير في القرآن الكريم*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عريان عبداللطيف، هدى. ۲۰۰۵م. *الشخصية النسائيةفي القصة القرآنية*. دمشق: دار غار حراء.

علوب، عبدالوهاب. ۱۹۹۳م. *القصة القصيرة في الأدب الفارسي*. القاهرة: المكتبة الثقافية.

فروزانفر، بديع الزمان. ۱۳۵۴ش. *زندگاني مولانا جلال الدين محمد بلخي*. تهران: لانا.

فروزانفر، بديع الزمان. ۱۳۸۵ش. *احاديث وقصص مثنوي*. تهران: انتشارات اميركبير.

قاسم، سيزا. ۱۹۸۵. *بناء الرواية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاضي، محمد. ۲۰۱۰م. *معجم السرديات*. مجموعة من المولفين تحت إشراف محمد القاضي. بيروت: دار الفارابي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القطان، مناع. ١٩٩۴م. *مباحث فی علوم القرآن*. بيروت: مؤسسة الرسالة.

قطب، سيد. ١٩۶۶م. *التصوير الفنی فی القرآن* . القاهرة: دار الشروق .

قطب، سيد. ١٩٩۵م. *فی ظلال القرآن*. القاهرة: دار الشروق.

كامل حسن، محمد. ١٩٧٠م. *القرآن والقصة الحديثة*. بيروت: دار البحوث العلمية.

كفافی، محمد عبدالسلام. ١٩٧١ م. *فی الأدب المقارن*. بيروت: دار النهضة العربية.

مرتاض، عبد الملک. ١٩٩٨م. *فی نظرية الرواية*. الكويت:عالم المعرفة.العدد(٢۴٠).

المحمدی الاشتهاردی، محمد. ١٩٩٨م. *قصص المثنوی*. بيروت: دار الرسول الاكرم.

مولوی، جلال الدين. ١٣٨۴ش. *مثنوی معنوی*. تحقيق مهدی آذريزدی. تهران: انتشارات پژوهش.

مولوی، جلال الدين. ١۴١٨ق. *مثنوی معنوی الكتاب الثانی*. تحقيق: إبراهيم الدسوقی.

نديم، دعكور ١٩٨۶م. *تنقية الرواية*. بيروت: جامعة القديس يوسف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com